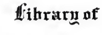
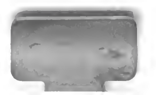


Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann ...

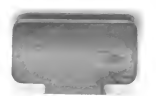
Eduard Tönnies


Library of


Dei
Sub Numine
Viget




Dei
Sub Numine
Viget



STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
22. HEFT.

LEBEN UND WERKE DES WÜRZBURGER BILDSCHNITZERS

TILMANN RIEMENSCHNEIDER

1468—1531

VON

EDUARD TÖNNIES.

MIT 39 ABBILDUNGEN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1900.



INHALTSVERZEICHNIS.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

Die Tafeln VIII und X sind nach Aufnahmen des Herrn Photographen Herbert in Rothenburg gefertigt.

DRUCKFEHLERBERICHTIGUNGEN.

S.	Zeile		lies	statt
S. 24	Zeile 15	von oben	lies zu gleicher	statt zur gleicher.
» 35	» 4	von unten	» verhallten	» verhalten.
» 48	» 16	»	» van der Weyden	» von der Weyden.
» 50	» 3	»	» Drapierung	» Drappierung.
» 52	» 8	»	» zu	» au.
» 60	» 9	von oben	» gebundenoren	» gebunderen.
» 61	» 17	»	» Dekorationsweise	» Dekorationweise.
» 90	» 15	»	» e faucibus	» et faueibus.
» 90	» 10	von unten	» recht	» veht.
» 95	» 1	von oben	» Conrad	» Connrad.
» 96	» 1	»	» Bibra	» Ribra.
» 97	» 11	»	» Dorothea	» Dorethea.
» 101	» 1	von unten	» auch die Originale	» auf die Originale.
» 141	» 12	von oben	» sei	» habe.
» 168	» 3	von unten	» Trithemius	» Trithenius.
» 190	» 6	von oben	» celeberrimi	» celeberrini.
» 191	» 12	von unten	» obiit	» oblis.
» 191	» 2	»	» terris	» teriis.
» 218	» 1	»	» v' schridt	» w' schridt.
» 260	» 6	von oben	» Altenbach	» Altenbach.
» 262	» 17	»	» Totnan	» Totnau.
» 278	» 16	»	» sant	» samt.
» 279	» 4	»	» herawser	» heranwser.
» 280	» 15	»	» czwey	» e"zwey.
» 281	» 2	»	» S. 160	» S. 224.

Einleitung.

Ungünstige politische und soziale Verhältnisse sind nicht immer auch notwendigerweise hemmende Elemente für die Entwicklung der Künste, das beweist mehr als ein Land und mehr als eine Zeit. Für Deutschland gilt dies von der zweiten Blüteperiode der bildenden Kunst, deren Keime bereits im 14. Jahrhundert ansetzen, um dann allmählich anwachsend in der zweiten Hälfte des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts ihre zwar kurze aber um so bedeutsamere Höhe zu erreichen; zu einer Zeit, in welcher, wie selten, die Zustände des Landes traurig und verwirrt waren, unter der langen Regierung Kaiser Friedrichs III. Das Staatsschiff trieb steuerlos und das nationale Bewusstsein war auf das tiefste hinabgedrückt. Die Territorialfürsten hatten für nichts anderes Sinn, als für die Erweiterung ihrer Hausmacht, Fehde und Hader waren die Loosung. Doch während politisch die Nation so erniedrigt und haltlos dastand, zerrissen im Innern und wehrlos nach aussen, geht erfrischend eine tiefgreifende geistige Erregung durch das gesamte Volk. Es ist die Zeit der geistigen Befreiung des Individuums in all dem äusserlichen Wirrsal. Entdeckungen und Erfindungen häuften sich in nie dagewesener Weise und erweiterten den Blick. Besonders die Erfindung des Buchdrucks ist es, welche die Möglichkeit ins ungemessene steigerte, die Bildung in die breiten Schichten des Volkes zu tragen, Jedem Gelegenheit gebend den Ereignissen mit Verständnis zu folgen. Dazu der Humanismus, der sich in Deutschland an das Volk wandte und

so auf die ganze Nation erzieherisch wirkte, also hier, im Gegensatz zum italienischen Humanismus, einer mehr demokratischen Tendenz huldigte. Dies Vordrängen der demokratischen Ideen, das zugleich das Selbstbewusstsein des einzelnen Individuums erhöhte, in Verbindung mit dem durch die veränderte Weltanschauung geborenen kritischen Geist, der an alles den Prüfstein legte, lenkten den Blick einmal wieder auf eine mehr natürlicne Auffassung der Dinge. Als wichtigstes Moment kommt aber das innere religiöse Leben der Deutschen in Betracht, das seit dem 13. Jahrhundert in beständigem Wachsen begriffen, in der grossen befreienden That Luthers seinen höchsten Ausdruck finden sollte. Dies allgemein gesteigerte, geistige Leben, das wie ein Fluidum sich in alle Verhältnisse drängte und sie umgab, regte die Phantasie der Künstler mächtig an, und der ebenfalls für die Zeit charakteristische Zug, die Dinge objektiv zu betrachten, wie sie waren, öffnetc ihre Augen für ein intimeres, feinfühligeres Schauen der Natur und erweckte in ihnen die Liebe zu der sie umgebenden wirklichen Welt. Das intensive Studieren dcr Natur nun sollte für die weitere Entwicklung der bildenden Kunst von entscheidender Pedeutung werden, insofern dadurch die Möglichkeit gegeben wurde, dem lebhaften Bedürfnis, das innere hochgesteigerte Leben künstlerisch auszusprechen, formal gerecht zu werden.

Nicht an den Höfen der Fürsten oder in den Burgen der Ritter, wo weder Sinn, noch Zeit, noch Mittel vorhanden waren sich höheren geistigen Interessen zu widmen, fand die deutsche Kunst eine Heimstätte, hier zog sie ein in die mächtigen Städte, deren reiche und wohlunterrichtete Bürgerschaft mit rührender Freigebigkeit die Mittel für künstlerische Arbeiten spendete. Freilich die Aufgaben, die das deutsche Bürgertum dem Künstler stellte und stellen konnte, reichten nicht im entferntesten an die gewaltigen Anforderungen, die in der gleichen Zeit an die Künstler Italiens herantraten. Waren doch die Bürgerhäuser kleinräumig und dunkel und so nicht der geeignete Platz, wo sich grosse Kunst entfalten konnte und auch die Kirchen, für welche vorderhand fast ausschliesslich die Künstler beschäftigt wurden, boten, da die Architektur noch die gothische blieb, bei ihrer geringen Wandflächenentwicklung, keinen Raum für gross-

artige monumentale Kunst. Immerhin aber boten die, wenn auch bescheidenen Aufträge, welche die frommen Stifter den Künstlern geben konnten, numerisch wenigstens, reiche Gelegenheit den neuen Ideen die Wege zu öffnen.

So sehen wir denn, wie die Künstler bei diesem Ringen nach einem individuellen Verhältnis zur Natur allmählich das rein Typische der vergangenen Epoche überwinden und an Stelle eines allgemein gültigen Ideals einen persönlichen Stil setzen. Die verschiedenen Kunststätten lassen sich scharf scheiden und innerhalb derselben treten bestimmte Gruppen und Hände deutlich umrissen hervor. Nicht zahlreich im Verhältnis zu den erhaltenen Arbeiten sind freilich die Persönlichkeiten, denen wir heute schon bestimmt auf ihren Bahnen folgen können, aber wir empfangen aus den uns durch urkundliche Nachrichten näher bekannt gewordenen Lebensbildern von Künstlern den Eindruck der ganzen Zeit. Wir gewinnen einen sicheren Einblick in das Schaffen der Meister und den Werkstattbetrieb, wir sehen, wie Einzelne bedeutsam hervorragen und nehmen persönlichen Anteil an ihren Bestrebungen. Wir gewahren, wie sich ihre Werkstätten zu Sammelplätzen gestalten, wo die Jünger der Kunst ihre Erziehung geniessen oder wo Talente zweiten Ranges, die zu unselbständig sind, in dieser gährenden Zeit sich allein über Wasser zu halten, sich der leitenden Kraft des Bahnbrechers anvertrauen, um als Werkstattsarbeiter lieber eine untergeordnete Rolle zu spielen, als im Strudel unterzugehen. Dieser letzteren Namen suchen wir nicht, wir gewahren ihre fragwürdige Mitarbeit ohne ihnen selbst Beachtung zu schenken. Die auf den Höhen ihrer Zeit wandern, wollen wir kennen lernen.

Der erste Anstoss zu dem Erwachen des Naturalismus in der deutschen Kunst kam von den Niederlanden und breitete sich über ganz Deutschland aus. Während nun in Norddeutschland im Anschluss und in mehr oder minder grosser Abhängigkeit von den Niederlanden die Malerei bald den Sieg über die Plastik davontrug, erhielt sich in Süddeutschland, das von der neuen Kunstrichtung mächtig ergriffen wurde, die Skulptur zunächst als ebenbürtig neben der Malerei, die dann im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts den entschiedenen Vorsprung gewann.

Neben Schwaben ist es vor allem Franken das auf dem Gebiete der Plastik in den Vordergrund tritt. Natürlich ist Nürnberg die leitende Stadt; in ihren Mauern konnte sich gedeihliches, künstlerisches Schaffen am ehesten entwickeln, da sie durch ihre Machtstellung im mittleren Franken, durch die Bildung und den Reichtum ihrer Bürger, den Künstlern Sicherheit und Arbeit zu bieten vermochte. Neben Nürnberg tritt Bamberg, das im 13. Jahrhundert eine einzigartige Blüte der Plastik erlebt hatte, vollständig zurück und nur Würzburg, die fürstbischöfliche Residenzstadt im Unterfrankenland kann sich, was die plastische Kunst betrifft, in dieser Periode Nürnberg würdig an die Seite stellen. Nicht der Zahl der namhaften Künstler nach, aber in der Vielseitigkeit und künstlerischen Vollendung ihrer Werke vermag sich Würzburg mit Nürnberg zu messen.

Das Bedürfnis nach plastischer Kunst muss damals ungemein gross gewesen sein, wenn wir wenigstens danach urteilen dürfen, dass eine schier unübersehbare Menge plastischer Werke aus jener Zeit uns noch erhalten sind, trotzdem die verschiedensten Kriege zu allen Zeiten und daneben Umbauten und Restaurationen der Kirchen in der pietätlosesten Weise unter den Kunstdenkmälern aufgeräumt haben. Zwar sind diese der weitaus grösseren Mehrzahl nach nur minderwertige Handwerksstücke, die für die Entwicklung der Kunst belanglos sind, immerhin ist aber auch die Zahl der ganz hervorragenden Arbeiten noch gross genug, uns einen hohen Begriff von dem Stand der damaligen Kunst zu geben.

Die Vielseitigkeit der Aufträge an die Künstler freilich war nicht sehr gross, das gilt vornehmlich für die Arbeiten in Stein. Besonders sind es da die Grabdenkmäler, welche den Bildhauern noch in reichem Masse Gelegenheit boten, ihre Kunst zu bethätigen. Daneben wurden Sakramentshäuschen, Kanzeln, Stationen und Oelberge mit figürlichem Schmucke gearbeitet. Neben dem Stein, wobei in erster Linie der heimische Sandstein, seltener Marmor, Kalkstein oder Alabaster in Betracht kommt, und dann der Bronce, die zu Grabplatten verwendet wurde, ist es besonders das Holz, das zu jener Zeit mit Vorliebe in der Plastik Verwendung fand. Der Figurenschmuck an den im Innern der Kirchen aufgestellten Chorstühlen, Predigtstühlen und vor

allem den grossartigen Altarwerken, die gerade jene Zeit charakterisieren und der Schnitzkunst den Namen einer nationaldeutschen Kunst eingetragen haben, wurde den Bildschnitzern übertragen. Dazu kommen noch zahllose Einzelfiguren und Reliefplatten, die allenthalben angebracht wurden, so dass die Schnitzer vollauf zu thun hatten.

Alle diese Werke, ausser den Broncearbeiten, waren durchgängig reich bemalt und vergoldet, so dass sie einen prächtigen, farbenfreudigen Eindruck machten. Ueberhaupt hatte die Plastik eine ausgesprochen malerische Tendenz, was sich besonders deutlich in der Behandlung des Reliefs zeigt, bei dem zahlreiche Pläne hintereinander angeordnet wurden und der Landschaft und der Architektur ein breiter Raum neben dem Figürlichen gelassen wurde.

Was den Darstellungskreis betrifft, in dem sich die plastische Kunst in Deutschland bewegte, so blieb er zunächst auf Scenen kirchlichen Inhalts beschränkt, gemäss den Zwecken, denen die Kunst lediglich diente, der Ausschmückung der Kirchen. Vereinzelt nur begegnen wir profanhistorischer Darstellung, etwa Scenen aus dem Leben Verstorbener an deren Grabdenkmälern. Gelegentlich angebrachte, genrehafte Züge lassen dann gewahren, wie das Streben nach Erweiterung des Stoffkreises die Künstler beschäftigte. Neben der Legende der Heiligen ist es besonders das ganze an intimen, sinnigen Familienscenen so reiche Marienleben und die Jugendgeschichte Jesu, dann wieder dem ernsten Gemüte der Deutschen entsprechend, die Passion Christi, denen wir immer wieder begegnen. Daneben entsteht eine zahllose Menge von Einzelfiguren, unter welchen Maria mit dem Kind die erste Stelle einnimmt, ferner die Apostel, Evangelisten, männliche nnd weibliche Heilige, denen die Leute ihre kleinen und grossen Sorgen anzuvertrauen und deren Fürbitte sie zu erflehen pflegten.

Die Künstler waren im Rahmen dieser Zeit noch durchaus einfache Handwerker und unterstanden voll und ganz der Zunftordnung. Jeder hatte zunächst bei einem Meister das Handwerk zu erlernen und blieb gewöhnlich drei Jahre als Lehrling in der Werkstatt, um daraufhin noch einige Jahre auf die Wanderschaft zu gehen, bevor er sich als selbständiger Meister der Kunst

niederlassen konnte. Aus der Werkstatt seines Meisters technisch vollständig durchgebildet und mit einem reichen Motivenschatz und Kompositionskanon versehen, trat der junge Geselle hinaus und verwertete ohne Bedenken, ohne Sucht nach vollständiger Originalität diese althergebrachten Kompositionen. Was er dann eigenes hinzufügte, war ausser einer tüchtiger entwickelten Technik etwa, das Hineintragen seiner künstlerischen Individualität, die er auf Grund eigenen Naturstudiums herausgebildet. Aeusserlich ändert er zumeist nur wenig an den überkommenen Kompositionen, fügt wohl hier einzelne Gestalten hinzu und lässt sie dort fallen, je nach den Raumverhältnissen oder seinem persönlichen Geschmack, oder aber auf Veranlassung des Auftraggebers. Das neue was er giebt ist die Belebung der alten Motive, als Dokument seines Naturstudiums und die psychologische Verinnerlichung des Vorganges. Was er schafft sind wirkliche Menschen mit Fleisch und Blut, mit Herz, Gemüt und Leidenschaften, keine ideale Typen mehr, und eben dieser Zug in seiner Kunst ist es, der ihn als modernen Menschen, als Renaissancekünstler kennzeichnet, wenn er auch formal noch nicht ganz aus der Gothik herausgewachsen ist.

Die grossen Innenwerke der Kirchen waren mit reichstem ornamentalem Zierat ausgestattet, welcher gleichsam den Hintergrund und Rahmen für die Plastik bildete. Dieser ornamentale Schmuck, der bei den Altaraufsätzen, Sakramentshäuschen und Tabernakeln zur grossartigsten Entfaltung gelangte, war von der gothischen Architektur hergeleitet, und bei Betrachtung solcher Werke im Ganzen wird leicht der Gedanke erweckt, als gehörten sie noch ganz in die vergangene Periode, als sei diese ganze Kunst nur ein letztes Aufleuchten der sterbenden Gothik. Sieht man aber näher zu, so bemerkt man, dass auch diese gothisch-ornamentale Umgebung und besonders das Laub- und Astwerk, das vordem in strenge Gesetze gezwängt war, erwacht ist aus seiner Starrheit. Wirkliche Ranken, Blätter und Blüten winden sich an Eselsrücken und Fialen empor, der ganze Aufbau ist mit sprossendem Leben umsponnen. Die Betonung liegt nicht mehr auf dem logischen und klaren Gedanken des Konstruktionssystems der Bauglieder, sondern lediglich auf der dekorativen Wirkung dieser architektonischen Ornamentik. Nicht genug

Ranken und Blätter können angebracht werden, die geradezu den Gedanken des Strebesystems dem Beschauer verschleiern. Verwirrend wirkt die Fülle von überflüssigen Stützen und reichlichstem Laubwerk. Das ist keine Gothik mehr, es sind nur ihre Formen, mit denen eine lebenssprühende Phantasie ihr Spiel treibt. Und doch ist diese Ornamentik auch wieder nicbts von Grund aus Neues, ein die Gothik überwucherndes Scheinleben gleichsam, ein frisches lebensgrünes Reis, das man auf einen kranken Stamm gepfropft hatte.

Das Missliche war dabei, dass die Plastik gezwungen war, innerhalb dieser teils gothischen, teils modernen Umrahmung ihre Thätigkeit zu entfalten, und zu keiner vollständigen Loslösung von ihrer zwittrigen Umgebung gelangte.

So ist denn auch bei ihr etwas aus der Welt der gothischen Ideen zurückgeblieben, das sie, wenn auch nur formal, behinderte und nicbt zu einer rechten Freiheit gelangen liess. Die Gothik suchte den menschlichen Körper möglichst zu verbüllen, alles Nackte wurde ängstlich vermieden, das entsprach den Idealen der Zeit. Hiervon haben sich auch die Künstler der Frührenaissance nicbt ganz befreien können. Der Italiener war zum Studium des Nackten zurückgekommen und dabei auf das Organische in der Gesamterscheinung des menschlichen Körpers aufmerksam geworden, für ihn war das Gewand nur ein Ausdrucksmittel der Körperbewegung. Dem Deutschen aber war und blieb die Gewandung etwas Selbständiges und nur selten lässt er den Akt darunter zur Geltung kommen, so blieb er befangen in der Wiedergabe des menschlichen Körpers. Er hatte in Ermangelung der Kenntnis, dass man nur durch das Studium des menschlichen Körpers als organischer Erscheinung diesem künstlerisch gerecht werden kann, eine Art Kompromis geschlossen zwischen alter Gewohnheit und neuer Richtung und suchte durch reiche und lebhafte Faltenentwicklung seinem Bedürfnis nach lebendigem Ausdruck Genüge zu schaffen.

Das liebevolle gewissenhafte Versenken in die sinnenfällige Natur liess freilich den Naturalismus in Deutschland manchmal in einen Grad von Realismus geraten, der auf Kosten des Formenwohllauts, ja sogar der einfachen anatomischen Richtigkeit das Charakteristische und oft aucb Zufällige mit aufdringlicher

Schärfe bis zur Uebertreibung betonte. Will der Deutsche lebendig bewegte Schilderungen geben, so sucht er durch auffällige Kontraste zu wirken und gerät dabei leicht hart an die Grenze der Karikatur. Fratzenhafte, wilde Gesellen im Gegensatz zu wehmütigen, milden Gestalten finden sich besonders häufig auf den Passionsscenen, wobei dann die Wirkung auf den modernen Beschauer eher eine abstossende als eine ergreifende ist. Diese Neigung zu derb drastischer Gegenüberstellung war durch die Passionsspiele grossgezogen worden, bei denen grausame, hässliche und frivole Scenen mit der Zeit beliebt geworden waren.

Liegt nun schon von Natur im deutschen, zünftigen kleinbürgerlichen Künstler keine grosse Begabung für monumentale grossartige Auffassung und echten dramatischen Stil, so musste die ebenfalls aus seiner kleinbürgerlichen Natur zu erklärende Freude an subtiler Durchführung bis ins Kleinste noch mehr dazu beitragen, seiner Kunst ein gewisses kleinliches Gepräge aufzudrücken, auch abgesehen davon, dass kein Feld für grössere Bethätigung seiner Kunst an Kirchen oder Palästen geboten wurde. Viele Schwächen und Verzettelungen in den Kompositionen liessen sich, ausser durch das Festhalten an der traditionellen Anordnungsweise und die oft jedes freie Schaffen behindernden Wünsche der Auftraggeber, auch aus der allzugrossen Detaildurchführung erklären, die den Blick des Künstlers vom Ganzen ablenkte, worunter dann die Harmonie der Gesamtwirkung, eben das Monumentale zu leiden hatte.

Manche Härten und Verzeichnungen mögen ja auch wenigstens für den Schnitzer ihre Erklärung darin rein äusserlich finden, dass der Künstler nicht immer nach dem Modell, sondern gewöhnlich nach einer Zeichnung arbeitete, während der Arbeit die Stücke liegend und nicht stehend vor sich hatte und grössere Kompositionen aus mehreren Teilen zusammensetzen musste, so dass er die Wirkung des fertigen Werkes unter der Hand nicht leicht beurteilen konnte.

Doch alle diese Schwächen treffen nicht den eigentlich künstlerischen Gehalt, das was die Bedeutung und den Reiz der Werke auch für uns heute noch ausmacht. Der deutsche Meister versteht es, seinen Kunstwerken eine rein seelische Kraft zu verleihen, seine Gestalten zeichnen sich durch grossen

Ernst und tiefinnerliche Empfindung aus; ja gerade jene formalen Mängel lassen häufig das von einer hohen künstlerischen Veranlagung und Gefühlstiefe zeugende nach Gestaltung ringende Wollen so rührend herzlich zum Ausdruck kommen.

Blicken wir nun auf die plastische Kunst in Würzburg zu Ende des fünfzehnten und Anfang des sechzehnten Jahrhunderts so sehen wir, dass sie ganz in den Bahnen der eben geschilderten Richtung sich bewegt und bemerken die eigenartige Thatsache, dass sie sich um eine namhafte Persönlichkeit gruppiert, deren Lebenswerk den Aufgang und das Versinken der Würzburger Kunst in sich begreift. Es ist dies Tilmann Riemenschneider, der Bildschnitzer und Bildhauer, dessen stilistische Eigentümlichkeit für die ganze unterfränkische Kunstthätigkeit der Renaissance vorbildlich geworden ist.

Freilich liegt ein gewisser Grund, dass nur Tilmann Riemenschneider genannt und er als der alleinige massgebende Vertreter der plastischen Kunst Unterfrankens erwähnt wird darin, dass keine weiteren Künstlernamen in Verbindung mit bestimmten Kunstwerken gebracht werden können. Bekannt sind noch die Namen einiger Meister, die gleichzeitig gearbeitet haben, ohne dass wir ihren Stil kennen. Da sind zunächst Michael Weiss und Ulrich Hagenfurter, der Schnitzer auf dem Bruderhof.[1] Ferner werden in der St. Lukas Bruderschaft als Schüler dieses 1520 gestorbenen Hagenfurter genannt, Hanns Metz, Paul Polsterer und die beiden Lorenz und Hans Wagenknecht.

Ein umfangreiches Verzeichnis von Aufnahmen junger Leute in die «Glaser-, Maler- und Schnitzerzunft» ist uns erhalten in dem «liber de causas de anno 1434 biss 1488»,[2] dem zufolge in den Jahren 1472 bis 1493 eine stattliche Anzahl Kunstgesellen in Würzburg sich aufgehalten haben müssen. Freilich haben wir keine einzige Nachricht erhalten, die bestimmte Werke mit einem dieser Namen in Verbindung bringt, von keinem hören

---

[1] Becker, Leben und Werke des Bildhauers Tilman Riemenschneider. Lpz. 1849. S. 5, Anm. — Scharold, Beiträge zur Chronik von Würzburg. 1821. Bd. I, Heft IV, S. 328. — Niedermeyer; Kunstgeschichte der Stadt Würzburg. Wzbg. u. Frankf. 1860. S. 247.

[2] Liber de causas etc. Würzburg. Stadtarchiv.

wir, wie von Riemenschneider, die Zeitgenossen seine Kunstfertigkeit rühmen. Ist doch auch keinem von ihnen in seiner bürgerlichen Laufbahn ein ähnliches Glück zu Teil geworden, wie Riemenschneider, den es in die höchsten städtischen Aemter brachte und gewiss mit diesen zugleich die Aufträge reichlicher in seine Werkstatt fliessen liess, als in die unbekannteren seiner Zunftgenossen.

Das Verzeichnis im «liber de causas» ist auch noch darum interessant, weil wir aus ihm erfahren, wie weit die Jünger der Kunst in damaliger Zeit auf ihren Wanderungen in der Welt herumkamen und so manche ähnliche stilistische oder technische Gewohnheiten an örtlich weit getrennten Plätzen ihre Erklärung finden. Da sind nicht nur Leute aus der näheren Umgebung von Würzburg, aus Franken, vom Rhein, aus Bayern, Thüringen, Hessen, nein aus Schlesien, Böhmen, der Schweiz und von Ungarn, vom fernen Lübeck und aus Pommern kommen sie zusammen, um die unterfränkischen Werkstätten zu besuche·. Leider sind uns nur Aufzeichnungen aus den 23 Jahren von 1472—1495 erhalten, doch ist die Zahl eine so ungeheuer grosse, dass man annehmen muss, es habe bereits vor Riemenschneider eine ausgedehnte und berühmte Kunstthätigkeit zu Würzburg bestanden. Nicht weniger als 130 «Maler und Schnitzer-Knechte» wurden in dieser kurzen Zeit zu Würzburg in die Zunft eingetragen, von welchen 25 speziell als «Schnitzer» oder «Maler und Schnitzer» aufgeführt werden. Erwägt man aber, dass gerade Tilmann Riemenschneider, der im Jahre 1483 in das Verzeichnis eingetragen wird, nur als Malergeselle und nicht als Schnitzer bezeichnet wird, so mögen wohl auch unter den übrigen als Maler oder Malerknechte aufgeführten Zugereisten noch manche gewesen sein, deren Hauptbeschäftigung in der Bildschnitzerei bestand.[1] Gewiss sind dies nicht alle Künstler gewesen, eine

---

[1] Die Stelle im liber de cansas lautet, fol. 361½ folgendermassen: «Molerknecht:
Lorentz Müll˜ von Lanndsberg, Tylmañ Rymenschneyder von Osterode, Michel boltz von volkach, Malerknecht habenn heinrichenn pfeyffelmann und Jorgenn Suppann Burg meistern der hanntwerksleuthe pflicht mit treuen an eydes stat globt am Sonntag via ç cep^ois maiẽ Lxxxiiij». [vigilia conceptionis mariae. 1483 = 7. Dezember.]

grosse Zahl wird wohl nur Kunstschreinerei betrieben haben, welches Handwerk damals recht einkömmlich gewesen sein muss, da die ornamentalen Teile an den Innenwerken der Kirchen zumeist von Schreinern gearbeitet wurden, welche auch die Tafeln für die Bildschnitzer vorzubereiten und schliesslich die ganzen Werke zusammenzusetzen hatten.

Dies Verzeichnis mahnt also zu grosser Vorsicht bei Zuweisung von unterfränkischen Werken an die Werkstatt Tilmann Riemenschneiders, und zwar um so mehr, als ihm bisher schlechtweg alles zugeschrieben worden ist, was auch nur annähernd in der von ihm entwickelten Stilrichtung geschaffen worden ist, so dass zahlreiche teils minderwertige, teils ganz fremdartige Stücke unter seinem Namen aufgeführt werden, die allerhöchstens Gesellenarbeiten seiner Werkstatt sind oder gar nur als unterfränkische Arbeiten angesehen werden dürfen, die in näherer oder weiterer Beziehung zur Schule des Meisters stehen. So viel steht jedoch fest, dass Meister Tilmann bei weitem der bedeutendste und einflussreichste unter allen Zeitgenossen gewesen ist, deren Stil sich an seinen Werken bildete.

Erster Abschnitt.

Tilmann Riemenschneider als Bürger von Würzburg.

Verhältnismässig reichlich sind die Nachrichten, welche über Tilmann Riemenschneider als Bürger auf uns gekommen sind, so dass wir uns ein vollständig ausreichendes Bild wenigstens von dem bürgerlichen Leben des Meisters machen können.[1]

Ueber sein Geburtsjahr freilich war man bisher noch im Zweifel, da keine Dokumente bekannt waren, aus denen sich mit annähernder Gewissheit ein bestimmtes Datum hätte finden lassen. In Osterode am Harz, seinem Geburtsort, sind alle einschlägigen Urkunden verloren, wie es heisst, wurden sie bei dem Brande vom Jahre 1545 vernichtet, so dass dort keine Aufklärung zu finden war.[2]

Allgemein angenommen wurde, dass er nahezu 70 Jahre alt war als er starb (1531), also zwischen 1460 und 1465 geboren sein musste. Im königlich bayrischen Kreisarchiv zu Würzburg befindet sich nun in einem Bande handschriftlicher Protokolle über Lehensstreitigkeiten der Stadt Würzburg bei einer Prozessverhandlung zwischen Bürgermeister und Rat von

---

[1] Becker, Leben und Werke des Bildhauers Tilmann Riemenschneider. Leipzig 1849. — A. Weber, Leben und Wirken des Bildhauers Dill Riemenschneider. Würzburg und Wien 1888. 2. Auflage. — Carl Streit, Tylmann Riemenschneider. Berlin 1888.

[2] Weber, a. a. O. S. 10, Anm. 67.

Würzburg einerseits und Bürgermeister und Rat von Randersacker andrerseits wegen einer strittigen Markung etc. vom Donnerstag den 12. November 1528 Tilmann Riemenschneider als Zeuge an sechster Stelle aufgeführt. Seine Aussagen werden folgendermassen zu Protokoll genommen.[1]

«6. Thilo Rimenschneider der sechst Zeug ist seins gethanen Eydes, auch der pene des meyneydes erinnert sagt auf gemeyne fragstück.

1. Er heysse wie yzt gehort.

2. sey xL Jar zu wurzburg gesessen

3. Ime sey Kundschaft zu geben gebotten word~

4. sey Lx Jare alt, habe von got eine Erliche narung, daran er Ime wol genügen lass.

5. Er sey nit In urteil acht oder Bann, und sey ehelich geporen.

6. Er sey ein Rathe zu wurzburg nit anders dann wie ein ander burger verwandt

7. habe zu keiner parthey Feindschaft widerwillen neyd, noch ungunst.

8. sey nit unterricht was er sagen soll'

9. verhoff seiner ausssage weder zu genissen noch zuentgellten

10. hab sich mit keinem mit Zeugen nit unterredt

11. welcher Teyl recht hab, dem gönne er obzuligen und gönne einem teyl als vil guts als dem andern'

12. hab die sachen nit gefurdert, noch darinnen solicitirt» etc.

Aus dem Punkte 4 geht hervor, dass Riemenschneider im Jahre 1468 geboren wurde, also weit jünger war, als man bisher annahm. Als er im Jahre 1483[2] nach Würzburg kam

---

[1] Abb. Hier Taf. I, 1.

[2] Liber de causas de anno 1484—88. Fol. 361½ Stadtarchiv Würzburg. Erwähnt hier S. 10, Anm. 1. — Becker, a. a. O. S. 1. — Weber, a. a. O. S. 5, Anm. 19. — Streit, a. a. O. fol. 2. — Bode, Geschichte der deutschen Plastik Berlin 1887, S. 167. — Andreas Niedermeyer, Kunstgeschichte der Stadt Würzburg. Würzburg und Frankfurt 1860. S. 256. — Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern. München 1862. S. 529.

Die Aufnahme Riemenschneiders in die Zunft fand am 7. Dezember 1483 statt.

und in die Zunft als Malergeselle eingetragen wurde, war er noch ein Knabe von 15 Jahren.

Wenn man nun bedenkt, dass der junge Riemenschneider bereits seine Lehrzeit und Wanderjahre hinter sich hatte, als er nach Würzburg kam, so scheint sein Talent sehr früh hervorgetreten zu sein und schon bald Werke gezeitigt zu haben, die über dem gewöhnlichen Durchschnitt der damaligen Kunstleistungen standen. Das beweist auch die Thatsache, dass der junge Künstler nach kaum $^5/_4$ jährigem Aufenthalt in Würzburg das Bürgerrecht[1] erhält.

Im Stadtarchiv Würzburg befindet sich ein Band mit der Angabe der Bürgermatrikeln von 1473—1493. Auf Fol. 35 im Buche A steht unter dem 28. Februar 1485 folgende Notiz:

«Dile Ryme̅schneid̅ Bildschnitz̅ von osterrode In Sachsen̅ ist burg̅ wordȝ vff Montag nach dem Suntag Remi̅scere Anno oī Lxxxv vnd hat n i c h t g e b e n̅ fur sein burg̅recht.»

Der Umstand, dass Riemenschneider nichts für seine Aufnahme zu bezahlen hatte, beweist, dass er schon damals Meister-geworden war und geheiratet[2] hatte, denn nur durch die Ehe mit der zur Zunft gehörigen Wittwe des Goldschmieds Ewald, Anna, einer geborenen Uchenhofer, konnte es ihm dem Fremdzugereisten so schnell gelingen in Würzburg ohne Aufnahmegebühren ansässig zu werden.

Andrerseits zeigt dies wiederum, dass der junge Künstler eminent tüchtig gewesen sein muss; denn die Wittwe eines zünftigen Meisters, die zugleich die Verantwortung für drei

---

[1] In der oben S. 13 erwähnten Zeugenaussage hat sich Riemenschneider sub. Nr. 2, «er sey 40 Jahre zu Würzburg gesessen» um 8 Jahre geirrt, da er ja 1528 bereits 48 Jahre lang Würzburger Bürger war. Jedoch lässt sich seine Ungenauigkeit daraus erklären, dass er 40 Jahre der Einfachheit halber angab, um eine runde Zahl zu nennen. Bei der Angabe seines Lebensalters ist diese Abrundung jedoch wohl nicht anzunehmen, so dass man an 1468 als seinem Geburtsjahre festhalten muss.

[2] Die frühste Nachricht, in der Riemenschneider bestimmt als Meister bezeichnet wird, datiert freilich erst vom Jahre 1490. Rathsbuch de anno 1462 bis 1482, fol. 268 und Urkunden im histor. Verein zu Würzburg. Münnerstädter Urkunden.

[3] Götzinger, Reallexikon der deutschen Altertümer 1885, S. 1125 und A. Niedermeyer, a. a. O. S. 256.

Söhne[1] mit in die Ehe brachte, würde wohl gezögert haben, sich mit einem 17jährigen Jüngling zu vermählen, wenn sein Charakter und sein Können nicht eine sichere Garantie für die Zukunft gewährt hätten.

Dass Anna im Jahre 1485 thatsächlich schon Wittwe war, geht aus einer Stelle im Rathsbuch vom Jahre 1484 hervor, wo es heisst Fol. 47 $^1/_2$: «Actum am Monntag post Cantate. «Monstranz zu machen. — Eunmutiglichenn on Cristof von Mannheim beslossen, das man die Monstranzen so man̄ von Neuem vor hat zu machn̄ Hannsen, Ewalt goldschmids s e l i g e n n Bruder andingen solle, doch soll Jorg Ziechlein ein fissirung [Zeichnung] machenn, der sie sich erbotte̅ haben̄ zierlichenn zu machen.»

Durch die Ehe mit Anna kam Riemenschneider in den Besitz des Hofes Wolfmannsziechlein und muss sich im Jahre 1495 mit seinen Stiefsöhnen wegen der Erbschaftsteilung auseinandersetzen.[2]

Man hat vermutet, dass Riemenschneider nicht so ganz fremd in Würzburgs Mauern eingezogen sei, dass er vielmehr dort Verwandte besessen habe, die ihm hülfreich zur Hand gehen konnten und ihn vermochten, dauernd seinen Wohnsitz in der Fürstbischöflichen Residenzstadt aufzuschlagen. Der Name Riemenschneider findet sich nämlich verschiedentlich in Würzburger Urkunden. Ein Niklas Riemenschneider wird in den

---

[1] Es waren dies Jorg. Hans nnd Klaus die Söhne des Goldsehmleds Ewald. — Riemenschneider selbst hatte aus dieser Ehe eine Teehter Gertrude.

[2] Streit a. a. O. S. 2. Weber S. 6.

Am 17. Jnli 1495 genehmigt und veröffentlleht Jörg von Giech, Demherr und Landrichter des Herzegtums zu Franken einen Erhteilnngsvertrag des Bildschnitzermeisters «Thile Riemenschneider zn Würzburg mit den Stiefsöhnen Jörg, Hans und Klaus, die ihm seine Hausfran Anna zugebracht, und seiner Tochter Gertrude, die er mit dieser gezeugt, werin jenen die Hälfte seines Wehnhauses znfallen sell. Jedoeh «sollen Thyl Riemenschneider vnnd sein Erbe dennselhen dreyen seinen Stieffsene hezalen hnndert Reinische guldein ann golde vff zweye Zile, Nemlichen fünnffzigk gulden vff Sanct Jakobs tage des sechs vnnd nennzigstenn Jars vnnd die anderenn fünffzigk gulden an demselben Sannct Jakobs tage vber ein ganntz Jare.»

Offenbar waren in jenem Jahre seine Stiefsöhne mündig geworden und verwalteten ihr Vermögen ven nnn an selbständig.

Domstiftsrechnungen im Jahre 1462 erwähnt. Derselbe dann wieder als procurator fisci im Jahre 1465.[1] 1467 [2] findet sich die Notiz: «Rudolphus episcopus Herbipolensis confert suo procuratori fiscali Nicolao Rymenschneider vicariam altaris St. Dionysii et sociorum ejus in ecclesia parochiali oppidi Heilbronn, cum facultate, presbiterium saecularem pro procuratione divinorum ibidem substituendi» 14. Februar. Dieser Niklaus Riemenschneider scheint jedoch schon vor 1478 gestorben zu sein, da das Kloster Schwarzach in diesem Jahre an die Testamentarien des Domvikars Riemenschneider, der jedenfalls identisch mit jenem Niklaus Riemenschneider ist, zu dessen Jahrtage 5 fl an Gold zu Dettelbach zahlt.[3] Dieser kann also, wenn er verwandt mit Meister Dill war, ihm nur mit dem Rufe seines Namens genützt haben. Ausser diesem Niklas Riemenschneider wird noch ein Linhart Riemenschneider[4] im Standbuch erwähnt, jedoch ohne Angabe irgend eines Datums. Die verwandtschaftlichen Beziehungen Tilmanns zu Würzburger Bürgern lassen sich also nur vermutungsweise annehmen. Jedenfalls verdankte der Künstler nicht jenen, sondern seiner persönlichen Tüchtigkeit die aussergewöhnlichen bürgerlichen Erfolge, von denen nunmehr die Rede sein soll.

Der Beginn des neuen Jahrhunderts ist für Riemenschneiders Leben von grösster Bedeutung. Im Jahre 1501 wird seine Gattin unter den Toten im Register der «meyster und Knaben in sanct Lukas Bruderschafft . . . ., auch die dotten, die auss de" brud" schafft verschieden sein», aufgeführt.[5] Im selben Jahre finden wir ein Verzeichnis[6] von 12 Lehrlingen, die in der Werkstatt

---

[1] Becker, a. a. O. S. 3. — Weber, a. a O. S. 4. — Streit, a. a. O. S. 2. — Liber de causas. Fol. 6.

[2] Kreisarchiv im Repertorinm Bd. 3, S. 97 snb Heilbrenn 84, [246].

[3] Würzburg Kreisarchiv. Repertorium Bd. 2, S. 326 sub. Dettelbach 14, [68].

[4] Würzbnrg. Kreisarehiv Nr. 264 Standbuch S. 204.

[5] Manuscr. im historischen Verein. Würzbnrg. — Becker, a. a. O. S. 1. — Weber, a. a. O. S. 6. — Streit, S. 2.

[6] Zunftbuch der St. Lukasbruderschaft der Maler und Glaser: 1501 bei Riemenschneider —

«Wilhelm von Köln, der bald unredlich abging. — Hans Braun von Geiselhering «in beyern» Hans Gettwalt von Lor. Heinrich Schussler von Nenstadt Augustin Reuss von Iphofen. Heuslein Fries von Mergentheim.

I. Verkleinertes Facsimile aus den Protokollen über Lebensstreitigkeiten. Zeugenaussage Riemenschneiders.

Riemenschneiders arbeiteten, ein Beweis, dass der Ruf seiner Kunst nunmehr allgemein verbreitet und die Zahl der Aufträge derartig gestiegen war, dass er ihrer nicht mehr allein Herr werden konnte. Inwiefern freilich dieser äussere Erfolg seinem künstlerischen Schaffen geschadet hat, ja die Vorstellung von seiner Bedeutung in den Augen der heutigen Beurteiler herabsetzen musste, welche eigene und Werkstattsproduktion vermischten, wird bei der Besprechung der Werke im Einzelnen dargethan werden.

Die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts sind ausgefüllt mit lebhaftester künstlerischer Thätigkeit. Das Jahr 1504 bezeichnet sodann den Anfang seiner angesehenen bürgerlichen Laufbahn, indem er in diesem Jahre zum erstenmal in den unteren Rat der Stadt gewählt wird und von da an bis zum Jahre 1525 ununterbrochen Ratsbürger von Würzburg bleibt.

«Ratsbuch de anno 1497 bis 1510 incl. fol. 231[1] Xv'iiij^to. Rathe beym eyde sap'o Si & Jude.

An Hanns Kunels selige stat Im Rathe sein die nachvolgende Sechs persone in Zettel gewelt unnd eine˜ Thumkapitel eine˜ in Rathe doraus zu benenne˜ als er jitzt an In gewesñ ist uberantwort worden ist.

Hanns Kummellein der lober zu pleichach, Balthasar Würzburger, Clas schmidt virtelmeist˜, Hanns Witstat, Meister Tyll Rymschneidr˜, Jorg Spann».

Am 14. November 1504 wird Riemenschneider dann aus diesen Sechsen ausgewählt.

Ratsbuch de anno 1497 bis 1510. fol. 234.

Don˜stag nach Martini. Auff heut habñ beide Burg˜meist˜ gros vnd schlosser meist˜ Tyll Ry˜mschneid˜ an Hannsñ Kunels selig stat als vo˜ capitels wegeñ zu eine˜ ratsmanʒ angetzeigt, Im capitel p˜sentirt vnnd hat er ob˜genante˜ Marschalk vnd Dechant globt vnd gesworn des Rats Eide / soll der statschre˜ lesen.[2]

Balthasar Rappolt von Lauda. Gabriel Schreiber von ebenda. Leonhart Fries von Mergentheim. Asmus von Hassfurt. Peter Dell von Würzburg. Hieronymus Müller von Würzburg.»

Becker. a. a. O. S 19. — Weber, a. a. O. S. 12. — Streit, S. 2.

[1] Die Ratsbücher befinden sich im Würzburger Stadtarchiv.

[2] Becker, a. a. S. 8. — Weber, a. a. O. S. 6 schreibt 13. Nov. — Streit, a. a. O. S. 3.

Ferner. Ratsbuch de anno 1497 bis 1510. fol. 234 ½.

«Rathe beym Eide freitag Nach Bricty̅ (Streit liest Pankratz?)

Tyllman Ry̅mschneider ist vff hewt das erstmall Zu rathe nyde̅gesessen an hannsn Kunels selig̅n stat. hat auch Eine rat gehorsa zugesagt vnnd wes ein Rat verschriben̲ ist ode̅ hernach̅ werd̅ mag das er des auch verschribn̲ sein wolle | Bey der pene zu Rathe zu geen̅ das ist iiij ₰, vnnd so man̅ Ime beym Ey̅de zu Rathe gebe̅t on mercklich vrsach nit aussenn-zupleibn̅ auch ob ein Rathe seine gemeind̅ tat zu gut | zu Burgen erfordert | von Ratswegȝ zu thuȝ[1] Auch sich In des Rats Bruderschafft zu kauffeȝ vnd 1 gl In die penebüchssen zugeben̅. Das alles er Zuthu̅ erbuttig vnd Zugesagt».

Im folgenden Jahre 1505 erhält er zum erstenmal ein Ehrenamt der Stadt, indem er zum Baumeister erwählt wird.

Ratsbuch a. a. O. fol. 277.

«Rate bey dem eyde vff dinstag nach Brictij Anne. ic quite (7. Oktober 1505).

Tylman Rymschneyder ist von Neuem zu der Statt baumeister gewelet worde̅ hat gelobt unnd geschwor̅n».

Weber gibt hier an, Riemenschneider sei im Jahre 1505 bereits zum zweiten Male zum Baumeister erwählt worden. Er deutet den Ausdruck «von Neuem» irrig gleich «wiederum», während diese Bemerkung durchgängig in den Ratsbüchern so viel wie «als neuer», d. h. zum ersten Mal bezeichnet. Zudem ist Riemenschneider in den Ratsbüchern vorher nicht genannt als Inhaber eines Ehrenamtes der Stadt.

Am 12. November 1507 legt er dann vor dem Rate Rechnung für seine Amtsthätigkeit ab. (Also für die Amtsjahre November 1505 bis November 1506 und November 1506 bis November 1507.)

Ratsbuch a. a. O. fol. 330.[2]

Rate vff Freytag nach Martini anne septimo.

«Tylman Rymschneyder Baumeyster hat uff heut vormittag

[1] Streit schreibt «zu Ihnen» = verbürgen. —?

[2] Im folgenden werden Weber, Streit und Becker nicht mehr jedesmal bei den Angaben aus den Ratsbüchern citiert werden, da ihre Auszüge im wesentlichen mit dem hier gegebenen übereinstimmen. Auch wo sie eine Notiz der Ratsbücher nicht anführen bleibt dies unerwähnt.

In offem ratt seins einemens unnd aussgebenns halbs des Baumeysters ampts rechnung gethañ daran hat ein rate gutt gnug dannckt Ihme seins gehabte' mühe und Vleys.»

Gleich am folgenden Tage wird im Rate eine Festsetzung der Reihenfolge der Aemter beschlossen, wobei dann bestimmt wurde, dass keiner, der ein höheres Amt im vorigen Jahre verwaltet hatte, in eine niedere Klasse bei der Neuwahl sinken dürfe. Als letztes 21. Amt wird das Baumeisteramt aufgeführt.

Ratsbuch a. a. O. fol. 331 $^1/_2$.

«Baumeisterampte. sol der Baumeyster Jars xij guld habn̄».

Daran fügt sich folgende Notiz:

«Es ist alssbald beschlossenn des holtz un̄d spe͞n halbs wie es soll gehalte͞ werde͞ unnd also das dem baumeyster sollenn volgen alle spen̄n unnd stumell die uber drei schůe nicht lan̄g sindt doch mag des zymermans fraue des tags so sie frue die suppen͞ bringt und afftr͞ untter das Vesper'brat ye zu yed̄mal ein buttlin ode͞ Kog̃n mit spenn͞ mit Ir heymtrage' unnd sunst nejemands weder Zimerman steinmetz oder anders der stat beuen͞ aussgenom̄n das obgemelt abgeet͞ oder verhannd͞ ist das sol alles Ins bledenhauss oder zum Grunbaum gefurt und verbraucht werd͞ nach nutz unnd notdurfft der stat.»

Aus diesem Anhang an die Bestimmungen über das Baumeisteramt und aus dem Umstand, dass Riemenschneider für das Jahr 1507—1508 zum Fischermeister, d. h. zum ersten Amte erwählt wird, entnimmt Streit a. a. O. S. 4, dass die Amtsführung Riemenschneiders als Baumeister nicht so ganz einwandfrei gewesen sei. Es scheint, dass er zu seinen eigenen Zwecken Hölzer der Stadt verbraucht habe und der Rat nun solche Unregelmässigkeiten für die Zukunft durch das obige Verbot verhindern wollte. Durch die Wahl zum ersten Amte sollte es sodann unmöglich gemacht werden, dass Riemenschneider jemals wieder zum Baumeister gewählt würde. Thatsächlich ist ihm dies Amt auch nicht mehr übertragen worden. Offenbar geht aber doch aus der Wahl zum ersten Amte deutlich hervor, dass man Riemenschneiders Thätigkeit in der Stadtverwaltung nicht entbehren wollte, sonst würde man ihm sicherlich kein Amt mehr angetragen haben.

Es heisst von diesem Fischermeisteramt im Ratsbuch Fol. 330½ wie folgt: «fischermeysterampt und sein lone.

Und erstlich das erst ampt sol sein Ein fischermeyster und besichtig˜ der gemein der sol uff die Graben unnd altwasser die zu besetzen zu wartte˜ auch allenthalb˜ die gemein wue die beschedigt wurde zu besichtig˜ unnd darzun˜ getreulich unnd vleyssig nach nutz der stat unnd gemein zu best hanndl˜ davon sol Ime xij guld˜ zu belonu˜g gebe˜.»

Riemenschneiders Wahl zu diesem Amte fand am 15. November 1507 im Rate bej dem eyde uff Monntag Martini statt.

Ratsbuch a. a. O. fol. 332½.

«Dylman Rymschneyder ist zu fischermeyster gewelet.»

Am 8. Oktober des Jahres 1507 als Riemenschneider noch das Baumeisteramt verwaltete, wird er von Ratswegen beauftragt mit Wenndel betzolt zusammen das Feld im bleichacher Viertel zu besichtigen. (Ratsbuch a. a. O. Fol. 328½.)

Am 9. Oktober 1508 legt er sodann Rechnung ab über das vergangene Jahr als Fischermeister.

Ratsbuch a. a. O. fol. 357.

«Rathe uff Donerstag nach Leonhardi Anno ic Im achttn˜.

Tylman Rymschneyder fischmeister hat vff heut seins fischmeisters ampts halben rechnung gethan unnd hettn˜ ob der rechnug˜ grosse beswernus seml (sintemal?) des costenns uff altwasser und graben˜ ginge darzu so were es ein grosser lone aber In sein rehnu˜g wollte˜ sie nichts rede˜ so dann sie hette˜ daran gnug und So man hinfuro vom ampte˜ rett unnd welen wurd alssdan weyte˜ davo˜ zu handln˜.»

Riemenschneider scheint auch in diesem Amte, soweit es die Rechnungsablage betrifft, nicht ganz korrekt gehandelt zu haben. Trotzdem ist er beim Rate nicht in Ungnade gefallen, da man ihm keine weiteren Vorwürfe macht, sondern sich gütlich mit seiner Abrechnung abfindet. Ja er wird sogar im folgenden Jahre in den oberen Rat erwählt.

Ratsbuch a. a. O. Fol. 391½.

«Rate bej dem eyde vff dinstage nach martinj anno ic nono (13. September 1509).

Jorg gannssherenn alt Burgermeister, Tylman Rymschneid˜

unnd Kilian Vortliep sind von Ratswegenn In oberem Rate gewelett unnd benannt.»

Der obere Rat bestand aus drei Personen und bildete das 17., 18. und 19. Amt. Der Bürgermeister des Vorjahres war gewohnheitsgemäss unter den dreien.

Ratsbuch a. a. O. Fol. $331^1/_2$.

«Im obernrate sitz˜n iij dcs rats sol idlich' ij guld˜habn.»

Nach welchem Prinzip die Aemter geordnet waren, ist nicht recht ersichtlich; man sollte doch gerade diese drei Oberratsämter an der Spitze sämtlicher andern erwarten, da die Wahl zum Oberrate eine besondere Auszeichnung bedeutete.

Bevor das Leben Riemenschneiders als Ratsbürger nach seiner ersten Wahl in diesen bevorzugten Kreis des Oberrates geschildert wird, soll noch ein Blick auf seine Privatverhältnisse geworfen werden, soweit die äusserst spärlichen Notizen aus jener Zeit uns einen Einblick gestatten. Es handelt sich hierbei lediglich um Geldangelegenheiten, Nachrichten dagegen, die uns über seinen Charakter, sein häusliches Leben, sein Wesen und geistige Bedeutung Aufschluss geben könnten, fehlen leider vollständig. Wie schon erwähnt, war Riemenschneider durch die Ehe mit Anna in den Besitz des Wolfmannziechleinhofes (jetzt Franziskanergasse 1) gelangt, als dessen Besitzer er noch im Jahre 1509 genannt wird. In diesem Jahre nimmt er und seine zweite Gattin Margarethe 200 Gulden auf den Hof auf, mit der Verpflichtung, jährlich 10 gld. ewigen Zins an St. Kilianstage zu zahlen, mit dem Rückbehalt bei gelegener Zeit durch Zahlung von 200 Gulden nebst den rückständigen Zinsen diese Schuld tilgen zu dürfen. Diese Rückzahlung fand laut einer Schlussnote auf dem Schuldbrief am St. Kilianstage 1539 statt.[1] Von diesem Hofe hatte Riemenschneider jährlich 2 Malter Weizen an das Pfortenamt des Domkapitels zu entrichten. Aus den Jahren 1512 und 1513 sind die Notizen des Pfortenamptschreibers über diese Abgabe erhalten.

«Ite ij mlr weys vo hoff wolffmar'zigl tiel bildschnitzer.»[2]

---

[1] Kreisarchiv, Würzburg. Nr. 18. Pergament, fol. $183^1/_2$ und ff. (Jedenfalls durch einen der Söhne.)

[2] Kreisarchiv, Würzburg. Domkapitelsches Pfortenamt.

Dagegen findet sich aus dem Jahr 1527 im «Zinsbuch uber das pfortenampt» die Notiz: «Von Burgershoffe zu Wurtzpurg.
Ite ij mlr'. weis vo˜ hoff wolfmars'cigl p. [pro] Tiel bildschnitzer Nu˜c claus Zenler obeyschreiber.»[1]

Daraus geht hervor, dass Riemenschneider im Jahre 1527 nicht mehr im Wolfmannsziechleinhofe wohnte, in dessen Besitz er sich jedoch wahrscheinlich noch befand.

Es wird sogar nach den Steuerlisten wahrscheinlich, dass er bereits im Jahre 1506 nicht mehr in der Franziskanergasse wohnte; wenigstens zahlt er seine Steuern zwischen 1506 und 1525 für eine andere Wohnung, die schlechthin «Hinter der Münze» genannt wird.

«Stadtarchiv. Auszuck. De Anno VI Et Annis precede˜tibus. 1506.

Hinter der Müntze.

(Soluit) Thilman Riemenschneyder˜ t˜ 11 gld.»

Aehnliche Auszüge von den Jahren 1507, 1511, 1514, 1515, 1516 und 1518 setzen den Steuersatz für Riemenschneider auf 6 Gulden das Jahr fest.

Bis 1516 zahlt er auch die Steuern für die vier Kinder des Kaspar Rappolt seines Schwehers.[2]

Daraus erfahren wir also, dass Riemenschneiders zweite Frau eine geborene Rappolt ist. Kaspar Rappolt hatte 5 Kinder, Margarethe, Riemenschneiders Gattin, Melchior, Balthasar, Philipp und Els, deren Vermögen Riemenschneider und der Bruder seines Schwiegervaters Kuntz Rappolt verwalten.

Wohl aus derselben Zeit stammen die Angaben, die sich in dem «Verzeichniss und Register uber die person so eigene ligende und varende guter haben und wie sich jeder uff pflicht Inhalt der artikel» etc. schätzen soll,[3] vorfinden.

«conscription, deren bürgern nach ihrem Vermögen. 1 Bastheim:

---

[1] Kreisarchiv, Würzburg. Zinsbuch des Pforteuamts.

[2] Adelung, Wörterbuch der hochdeutschen Sprache, Thl. III, S. 1704. «In einem alten 1501 zu Rom gedruckten Vokabularium heisst es: sosero — schwehr . sosera — schwiger . cognato schwager cognata schwegerin.» Rappolt war also der Schwiegervater R's.

[3] Stadtarchiv Würzburg.

Thilo Rymenschneider zeigt an über sein schuld v' guld.»[1]

In einem anderen Register[2] finden wir ihn gleichfalls mit 500 Gulden Vermögen im Bastheimer Viertel eingeschätzt, während Jorg Rymenschneider mit 80 Gulden im Dittericher Viertel verzeichnet steht.

Das Wolfmannsziechlein und das Haus hinter der Münze sind jedoch nicht die einzigen Besitzungen Riemenschneiders gewesen. Es ist aus dem Jahre 1512 eine Schuldverschreibung erhalten, derzufolge Riemenschneider und seine Frau Margarethe 100 Gulden auf ihre Behausung in der Wagnergasse aufnehmen. Sie verpflichten sich dafür 5 Gulden jährlichen Zins an der «Kindsneterin almussrock» zu bezahlen.[3]

Ausserdem besass Riemenschneider einen Weingarten am Spitaler Berg in Würzburger Markung, auf den er im Jahre 1524 eine Schuld von 80 Gulden aufnimmt, die, zu 4 Gulden jährlich verzinsbar, dem Altaristen des heiligen Kreuzaltars im neuen Spital vor Haugerthor (Bürgerspital) zu Gute kommen sollen.[4] In dieser Verschreibung wird ausser der Sicherheit, die der Weingarten für die Gläubiger bildete, noch eine zweite Garantie von den Eheleuten angegeben und zwar ein Schuldbrief über 250 Gulden, den ihnen eine gewisse Anna Juncker über den Heubarnhof in der Wagnergasse ausgestellt und wovon jene ihnen noch 100 Gulden zu zahlen hatte.[5] Hiernach zu urteilen, hatte Riemenschneider inzwischen das Besitztum in der Wagnergasse eben an diese Anna Juncker verkauft, auf das er im Jahr 1512 die 100 Gulden aufgenommen hatte. Diese Schuld von 1512 musste also inzwischen getilgt worden sein; denn Riemenschneider

---

[1] D. h. Ueberschuss = er vermag zu leisten über seine Schulden hinaus.

[2] Stadtarchiv Würzburg.

[3] Stadtarchiv Würzburg, «registrirte Brieff de Anno 1505 usque 1513.» Nr. 170, fol. 69; und Rathsbuch de anno 1510—1517, fol. 66½, wo in einer Ratssitzung die erbetenen 100 Gulden an Riemenschneider geliehen werden.

[4] Stadtarchiv Würzburg: «Registrirte Brieff de Anno 1514 usque 1516. Nr. 171, fol. 58—59; und Ratsbuch de Anno 1518—1525, fol. 165, wo an Riemenschneider von ratswegen die 80 Gulden zu leihen beschlossen wird.

[5] Ratsbuch de Anno 1518—1525, fol. 166, und Ratsbuch de Anno 1525—1544, fol. 22½; fol. 99 und fol. 109.

hatte sich ausdrücklich im Schuldbrief verpflichtet, nichts von dem dermaligen Bestand über jene 100 Gulden hinaus zu verkaufen oder zu verpfänden.

Auch im Jahre 1513 hat Riemenschneider eine Geldanleihe beim Rate versucht, erhält jedoch von den erbetenen 100 Gulden nur 50 geliehen, da zugleich mit ihm ein anderer um die gleiche Summe bat. Diese 50 Gulden waren schon im nächsten Jahre zurückzuzahlen. [1]

Aus diesen wenigen Notizen auf die Vermögensverhältnisse des Meisters einen sicheren Rückschluss zu ziehen, ist natürlich nicht möglich, doch scheint Riemenschneider immerhin zu den wohlhabenderen Bürgern gehört zu haben, [wenigstens bis zum Unglücksjahr 1525, wo er grosse Einbusse an Geld und Besitz, wegen seiner Beteiligung am Bauernaufruhr erlitt,] da nicht gar zu viele Bürger zur gleicher Zeit bedeutendere Vermögenssummen bei der Einschätzung in den Steuerlisten angeben.

Ob Riemenschneider die liegenden Besitzungen ausser dem Wolfmannsziechlein selbst erworben oder durch die Ehe mit Margarethe Rappolt erheiratet hat, ist nicht nachzuweisen. Letztere Annahme könnte bei dem Weinberg am Spitalerberg in sofern zu treffen, als der Nachbargarten dem alten Rappolt gehörte, also vielleicht bei der Verheiratung Riemenschneiders mit Margarethe eine Abtrennnng zu letzterer Gunsten vorgenommen worden war. Freilich ist auch umgekehrt die Möglichkeit, dass gerade diese Nachbarschaft der beiden Gärten zur gegenseitigen Bekanntschaft geführt hat, doch soll dies hier nur als Vermutung ausgesprochen sein.

Jedenfalls scheint Riemenschneider ebenso wie bei den Abrechnungen als Ratsmann auch in seinen Privatrechnungen öfters «Beswernus» gehabt zu haben, nach den häufigeren Geldanleihen zu urteilen, deren wir noch manche bei der Besprechung der Werke antreffen werden.

Ein grosses Rechengenie war er also wohl nicht, was bei Künstlern ja auch selten der Fall zu sein pflegt.

Kehren wir nun zurück zum Jahre 1509, bis wohin wir Riemenschneider auf seiner bürgerlichen Laufbahn gefolgt sind.

---

[1] Ratsbuch de Anno 1510—1517. fol. 98¹/₂.

Bis zum November 1510 sitzt er im Oberrate und wird sodann für das Amtsjahr 1510—1511 zum Kapellenpfleger ernannt.

Ratsbuch de Anno 1510—1517. Fol. 13½.

«Rathe bey dem eyde uff mittwochen nach Martini (13. November) anno domn˜ ic Decimo

Tylman Rymschneider ist zu eine˜ Kapellenpfleg˜ gewelet von Neuem[1] zu Kilian Vortliep.»

Es ist dies das 7. und 8. Amt. Ratsbuch de Anno 1497 bis 1510. Fol. 331.

«Die zwey Kapellenpfleger ampt sol jygliche˜ Jahrs Nemlich dem der das register hat viij guld, unnd dem anndr˜n vj guld˜ volge˜.»

Die Marienkapelle war Eigentum der Stadt bis 1525, in welchem Jahre sie an den Fürstbischof kam.

Während seiner Amtsführung als Kapellenpfleger hat Riemenschneider Aergerlichkeiten wegen des Organisten, so dass er gezwungen ist die Orgel zu schliessen.

Im selben Jahre finden wir ihn bei einer Abordnung von Ratsbürgern, welche beim Bischof Lorentz vorstellig wurden, dass verschiedene Edelleute von ihren Höfen, die sie zu Würzburg erworben haben, Steuern zu zahlen sich weigerten, wodurch der Stadt viel Schaden erwachse; ebenso etliche Chorherrn und Vicarier, welche steuerpflichtige Höfe zu Würzburg inne hätten. Der Fürst erklärt, dass er es gerecht finde, wenn auch die Adligen zur Steuerzahlung herangezogen würden und ebenso die Geistlichen, nur die Güter der Domherren sollten steuerfrei sein.[2] Man sieht also, dass schon damals die Ideen, welche 15 Jahre später die Kriegsfackel entfachten, die Bevorzugung gewisser Stände zu bekämpfen, unter den Bürgern allgemein verbreitet waren.

Am Freitag nach «vocem Jocunditatis anno domn XIto» wird Riemenschneider zur Besichtigung der Mauer mit andern Bürgern von Ratswegen beschieden.[3] Am Donnerstag nach «francisci» desselben Jahres (9. Oktober 1511) ist er wieder

[1] Vgl. S. 18, wo in Betreff des Begriffes «von Neuem» gesprochen wurde.
[2] Ratsbuch, a. a. O. fol. 28½. f.
[3] Ratsbuch, a. a. O. fol. 35½.

zur Besichtigung des Feldes von Ratswegen ausersehen.[1] Am Freitag nach Aller Heiligen (7. November 1511) legt er dann Rechnung ab für sein Amtsjahr als Kapellenpfleger.

Ratsbuch de Anno 1510—1517. fol. 48.

«Tylman Rymschneider unnd Kilian vortliep capellennpfleg˜ haben uff heut In offe˜ Rathe alles Ihres einnemes' unnd aussgebenns der capellen halb˜ In offe˜ rechnu˜g gethan daran hat ein Rathe gut gnuge˜n.»

Dieses Amt bekleidet Riemenschneider auch im folgenden Amtsjahr.

Ratsbuch a. a. O. fol. 49½.

«Rathe bei dem eyde uff mitwochen˜ nach Martini anno ic Im XI (12. November 1511)

Kilian Vortliep ist wiede˜ uff ein Neus zu capellen pfleg˜ gewellt zu Tylman Rymeschneider.»

Die Fassung des Ratsprotokolls lässt darauf schliessen, dass für dieses Jahr Riemenschneider die Rechnungsbücher führte, also das siebente besser bezahlte Amt bekleidete, während Vortliep das achte niedere hekam.[2] Am 8. November 1512 findet die Rechnungsablage statt.

Ratsbuch a. a. O. fol. 86.

«Monntag nach Leonhardi

Tylmann rymschneider unnd Kilia˜ vortliep habn˜ uff heut als pfleger In unnser lieben frauen rechnu˜g gethañ, daran thett˜ burg˜meyster unnd rate gutt gnu˜g.»

Für das nächste Amtsjahr 1512—1513 ist dann Riemenschneider in die Steuer gewählt.

Ratsbuch a. a. O. fol. 87.

«Rathe bei eyde uff monntag nach martinj anno ic XII° (15. Novemher 1512)

Tylman Rymschneider ist gewelt uff ein Neus In di steuer zu conrad ochsner˜ gewellt.»

Es war dies das dritte Amt laut Ratshuch de anno 1497 bis 1510. fol. 331.

---

[1] Ratsbuch, a. a. O. fol. 45½.
[2] S. auch Ratsbuch a. a. O. fol. 192½ und 211½.

«Stur unnd umbgeltt ampt solln˜ bede ampte mit dem lone bleyben′ Nämlich xvj guld˜ wie von altter herko˜me ist.»

Bei einer Deputation, die von Rats- und Spitalwegen in einer Sache zwischen Laub- und Reupelsdorf ernannt wird, findet sich Riemenschneider unter den Abgeordneten.[1] Im Jahre 1513 finden wir ihn wieder in der Steuer.

Ratsbuch a. a. O. fol. 117.

«Rat bei dem eyde uff Monntage nach martini Anno Domn ic XIII° (14. November 1513)

Jorg moring ist gewellt In di steur zu Dilmā Rymscheyder gewelett von Neuem hat nach Lautt des buchs pflicht gethan globt unnd geszworen˜».

Am 15. März 1514 legt er dann die Rechnung für das Amt ab.

Ratsbuch a. a. O. fol. 128½.

«Rate bei dem eyde In beysein der virteylmeister uff Mitwochen nach reminiscere Anne XIIII.

Darauff habenn Herre ott germer Cōrad ochsner und Dillman rymschneyder die steur rechnu˜g alles Ires Einnemens unnd aussgeben˜s als die martinj des XII Jars Ire˜ Eyngeneme˜ unnd aussgebenn fannd gethann In offe˜ rathe, unnd hatte˜ burg˜meyster ratt unnd virteylmeistre gutt gnug.»

So ganz scheint auch diese Rechnungsablage, die noch auf das Jahr 1512 zurückgreift, nicht in der Ordnung gewesen zu sein. Denn wir finden eine Notiz aus dem Jahre 1515, derzufolge in einer Ratssitzung Dills «Steuerrechnung halben» eine «Umfrage» stattfand, und Riemenschneider mit seinen Amtskollegen nochmals Rechnung ablegen muss für seine Amtsführung als Steuerherr.[2]

Für das Amtsjahr 1514—1515 wird Riemenschneider zum zweiten Male in den oberen Rat gewählt.

Ratsbuch a. a. O. fol. 150½.

«Monntag nach martini anno ic XIIIJ°.[3]

Hanns Wittstatt altt'burg'meister unnd Tylman Rymschneider unnd Hanns franuck In oberrn Rate.»

---

[1] Ratsbuch, a. a. O fol. 104½.
[2] Ratsbuch, a. a. O. fol. 163½
[3] Streit, a. a. O. § 5 S. 5 schreibt irrig 1513.

Ebenda fol. 151.

«Am Donnerstag nach Brictii anne ıc̄ lm̄ 14.

Dessgleich̄n haben die geordennte von rats unnd gemeinnde weg̈ Inn obernrate nach Laut des buchs globt unnd Zu den heylig̈ geswor̄ lm Kapitell».

In diesem Jahr hat Riemenschneider mit Stephan Ditmar, einem Maler, einen Streit, der vor den Rat gebracht wird. Riemenschneider beklagt sich darüber, dass er von Ditmar ein Verräter und Dargeber der Steuer halben geheissen worden. Die Sache wird auf Riemenschneiders Veranlassung vertagt, um die Zeugenaussagen der «meurer» zu hören.[1]

Im selben Jahr wird Riemenschneider nochmals im Ratsbuch erwähnt, einmal soll er bei einem Schiessen um den Kranz mit Claus Schmidt zum «Zile unnd boltzen» gehen,[2] ein andermal ist er mit der Besichtigung des Feldes jenseits des Maines beauftragt.[3]

Am Ende dieses Amtsjahres bittet Riemenschneider im Rate mit zwei andern, man möge ihren Söhnen das erledigte «gots Lehenn zum grefe Eckartt» verleihen. Es wird dem Sohne des ersten Petenten «gansshercnn» zugesprochen.[4]

Es wird hier wohl an Johann (Hans) zu denken sein, der sich dem geistlichen Stande widmete, und der im Jahre 1507 «uf St. Thomasabend» durch die Kirchenbehörde zu Mainz an der Pfarrkirche zu Geisselbach angestellt wurde.[5] Auch ein zweites Mal im Jahre 1516 bittet Riemenschneider vergebens für seinen Sohn um die Pfründe am heiligen Kreuzaltar im Spital, als diese durch das Ableben des Frühmessners frei geworden war. Diesmal wird ihm Conrad Ochsners Sohn vorgezogen.[6]

Im selben Jahre ist Riemenschneider noch bei einer Wegebaukommission thätig.[7]

---

[1] Ratsbuch, a. a. O. fol. 154 und 155½.
[2] Ratsbuch de Anno 1510—1517, fol. 172.
[3] Ratsbuch de Anno 1510—1517, fol. 177.
[4] Ratsbuch de Anno 1510—1517, fol. 186½.
[5] Würzburg, Kreisarchiv 118, 187.
[6] Ratsbuch de Anno 1510—1517, fol. 200½.
[7] Ratsbuch de Anno 1510—1517, fol. 204.

Für das folgende Amtsjahr 1516—1517 wird er dann zum Schossmeister erwählt. Es ist dies das 13. und 14. Amt. Ratsbuch de anno 1497—1510. fol. 331. «Schossmeister sind Zwey ampte sol iglicher iiij gl. davō habn̄ doch das sie alle virteyl Jars umbgeen̄ unnd vleyssig achtung uffs geschoss unnd letze haben̄.»

Ratsbuch de Anno 1510—1517. fol. 212½.

«Rate bey dem eyd uff mitwochen̄ nach martinj Anno ℞ xvj (12. November 1516)

Tyl Rymschneider Zu einem Schossmeister gewelet von neuen Zu Hanns fran̄ck.»

1517 ist Riemenschneider wiederum mit andern beauftragt, das Feld jenseits des Mains zu besichtigen.[1]

Für das Amtsjahr 1517—1518 wird er wieder zum Schossmeister ernannt.

Ratsbuch a. a. O. fol. 240.

«Rate bei dem eyde uff Monntag nach martini Anno ℞ Im xvij° (16. November 1517)

Hanns Wittstat ist gewelet Zu Tylman Rymschneyd̄ vō neuem Zu schossmeyst̄ globt nach Laut des buchs.»

Nach Erledigung dieses Amtes wird er dann zum dritten Male zum obern Rate geordnet.

Ratsbuch de Anno 1518—1525. fol. 27.

«Rate bey dem eyde uff Monntag nach Brictii Anno domn̄ ℞ xviij° (15. November 1518)

Tylman Rymschneyder unnd Hanns belfferich sollen das Jare von Ratsweg' mit dem alte̅ burgmeyster hans franck In obernrate gēen̄.»[2]

Zu gleicher Zeit verwaltete er auch das Amt des Spitalpflegers. Es war dies das 15. und 16. Amt. Ratsbuch d. A. 1497—1510. fol. 331½.

«Spitalpfleg̃ ampt sind Zwey sol iglicker̃ iij guld̃ bab̃.»

Ratsbuch de Anno 1518—1525. fol. 27½.

«Tylman Rymschneider unnd michel Zirckel sind gewelett

---

[1] Ratsbuch de Anno 1510—1517. fol. 236.

[2] Streit, a. a. O. § 5, S. 5 in Note 26 schreibt irrig: «Ratsbuch, 1518, Bl. 27.»

zu Spitalpfleger von Neuem haben nach Laut des Buchs pflicht gethann˜.»

Am 10. Februar 1519 stirbt der Fürst-Bischof Lorenz von Bibra.[1] Mit grosser Feierlichkeit wird die Leiche bestattet, nachdem ihr alle Ehren zu teil geworden, mit Gebet, Seelmesse und Umzug von den Schotten zum Thum, von dort am Mittwoch ins Neumünster und zurück ins Thumstift. Am Donnerstag, den 15. September desselben Jahres wird dann dem neuen Bischof ein feierlicher Empfang zu Würzburg bereitet.[2]

Das nächste Jahr 1520 bringt Riemenschneider in die höchste Ehrenstelle der Stadt. Er wird am 12. November zum Bürgermeister von Würzburg erwählt.

Ratsbuch de Anno 1518—1525. fol. 79½.

«Rathe bey dem eyde uff Monntag nach Martini anno ĩc Im XX°.

Tylman Rymschneyder unnd Jorg mering sind gewelet zu Burgermeyster.»

Als solcher durfte er laut einer Bestimmung vom Jahre 1456 kein anderes Amt der Stadt nebenbei bekleiden.[3]

Am Dienstag, den 21. Mai 1521[4] fordert der Bischof die Stadt zur Teilnahme an einem Sühnezug gegen die von Thüngen auf, welche etliche Söldner des Fürsten niedergeworfen und auf den Reussenberg geführt hatten. Der Rat und die Viertelmeister beschliessen, die verlangten 300 wepner dazu Steinmetz und Zimmerleute und des Rats Büchsenmacher gehorsamst dem Fürsten zur Verfügung zu stellen.

Weber, S. 7, Anm. 45, welcher an dieser Stelle Bode verbessern will, begeht selbst den Fehler, diesen Zug gegen den Reussenberg vom Januar 1521, wo der Rat 300 Mann dem Fürsten zur Beihilfe stellt, mit dem Zug vom 10. April 1522 gegen Gmunden und den Brandenstein zu verwechseln. (Rats-

---

[1] Ratsbuch, de Anno 1518—1525, fol. 37 «uff Donnerstag nach Dorothea».

[2] Ratsbuch, a. a. O. fl. 152 f. Conrad von Thüngen (1519—1540).

[3] Ratsbuch de 1452—1462, fol. 91.
«Itm̃ es ist beschlosse˜ word˜ wirt ey˜ amptma˜ Burg˜meister so sol er sey amp̃ begebe.»

[4] Ratsbuch de Anno 1518—1525, fol. 83½.



buch a. a. O. fol. 106—108.) Bei dieser Sache haben Konrad Ochsner und der ihm für einige Zeit als stellvertretender (Rtsb. fol. 105$^{1}/_{2}$) Bürgermeister zugesellte Tylmann Riemenschneider «relacion gethann» vor Rat und Viertelmeistern, wie der Stadthalter und das Kapitel zu einem Kriegszuge des Fürsten 200 Mann nebst 2 bis 3 Büchsen für Donnerstag auf dem Judenplatze vorzuführen fordern. Rat und Viertelmeister wollen gehorsam sein. Dieser Zug bricht dann am Donnerstag, den 10. April gegen Gmunden und den Brandenstein auf. Hauptleute sind Steffann Jorg über die fürstlichen, Hanns Schneyder und cristoff scherrle über die städtischen Truppen. Die Unternehmung ist von Erfolg gekrönt, der Brandenstein fällt. Weder bei dem einen noch bei dem andern Feldzug ist freilich eine persönliche Führung der städtischen Abteilung durch die Bürgermeister erwähnt.

Als abtretender Bürgermeister ist Riemenschneider dem Herkommen nach für das Amtsjahr 1521—1522 wieder Mitglied des Oberrates, also zum vierten Male.

Ratsbuch de Anno 1518—1525. fol. 98$^{1}/_{2}$.

«Rathe bey dem eyde uff Dienstag nach martinj Anno ꝛc lm XXl.

Tylman Rymeñschneider alter burgermeister pauls gothart unnd Hanns hornung von Rats weg̃n.»

fol. 99.

«Die von Rats unnd gemeind weg Inn obernn Rate verordennt habenn alssbald auch pflicht lm capittell gethann̄.»

Vom 20. März 1522 an vertritt Riemenschneider als Altbürgermeister den neuen Bürgermeister petter weyre,[1] der zur Frankfurter Messe gereist ist. Der andere Bürgermeister des Jahres ist Konrad Oechsner. In diese interimistische Bürgermeisterzeit Riemenschneiders fällt der soeben erwähnte Zug gegen den Brandenstein.

Am 12. November 1522 scheidet Riemenschneider wieder aus dem obern Rate aus und wird zum dritten Male in die Kapellenpflege gewählt.

---

[1] Ratsbuch, a. a. fol. 105$^{1}/_{2}$.

Ratsbuch a. a. O. fol. 113.

«Rathe bey dem eyde uff mitwochen nach martinj Anno dom c̅i̅ xxij

Tylman Rymschneider ist gewelet Zu einem capelln pfleger Zu michel Zirckell von neuem hat Laut des Buchs pflicht gethann.»

Als Kapellenpfleger wird er von dem Stadtschreiber, der für seinen Sohn ein erledigtes Beneficium in der Marienkapelle erbittet, um seine Fürsprache beim Rate angegangen und sagt sie zu.[1]

Am Dienstag, den 14. April 1523 wird an Stelle seines während des Amtsjahres 1522—1523 verstorbenen Kollegen Zirckel, Jorg Spann zu Riemenschneider in die Pflege gewählt.[2] Am 11. Juni desselben Jahres wird Riemenschneider mit Jörg mering zusammen dem Landschreiber als Hülfe in einer Streitsache mit Randersacker zugesandt.[3] Ebenso wird er wieder mit der Besichtigung des Feldes beauftragt.[4]

Am 9. November legt er sodann Rechnung für sein Kapellenpflegeramt ab.

Ratsbuch a. a. O. fol. 150.

«Rathe bey dem eyde uff Monntag nach Leonhardi Anne ic XXIII°.|

Tylman Rymenschneider unnd Jorg spann als capellenpfleger habenn uff heut In offenn Ratt rechnung gethan͞ als Ires Einnemes unnd aussgebenns des verganng Jars von der capellenn wegenn bescheenn unnd ist Ine angesagt, man wolle über die rechnung verordnen unnd besichtig͞ lassen͞.»

Bei der Neuwahl der Kapellenpfleger für das Amtsjahr 1523—1524 ist Riemenschneider (im Ratsbuch[5] zwar nicht namentlich aufgeführt) neben Jorg Spann auch dies Mal als Kapellenpfleger ernannt. Mittwoch, den 8. November 1524 legt er nämlich mit diesem zusammen Rechnung für das Kapellenpflegeramt des vergangenen Jahres ab.

---

1 Ratsbuch, a. a. O. fol. 121 (19 Dezember 1522).
2 Ratsbuch, a. a. O fol. 131½.
3 Ratsbuch, a. a. O. fol. 139.
4 Ratsbuch, a. a. O. fol. 149 (1. Oktober 1523).
5 Ratsauch, a. a. O. fol. 152.

Ratsbuch a. a. O. fol. 180.

«Rathe uff mittwochen̄ nach Leonhardj anne Domn͞ Im xxiiij bey dem eyde.

Tylman Rymschneider unnd Jorg spann als capellen pfleger habenn uff heutt In offe͞ Rathe alles Ires Einnemens unnd aussgebenns von der cappelln͞ wege͞ rechnu͞g gethann darann hett͞ Burgermeyster unnd ratt gnug͞ biss uff besichtigung.»

Während dieses Jahres wurde er wieder einmal mit der Besichtigung des Feldes beauftragt.[1]

Am 13. November 1524 wird Riemenschneider zum fünften Mal zum Kapellenpfleger gewählt.

Ratsbuch a. a. O. fol. 181.

«Rate bey eyde uff monntag nach martinj anno ic xxiiij°.

Tylman Rymenschneyder ist wider von Neuem gewelt Zu Jorg Spann zu einen capellen pfleger ist Ime uff sein vorig pflicht beuolhn .»

Diesmal ist Riemenschneider wieder der zweite im Amt, hat also nicht die Rechnungsbücher zu führen. Es ist dies von Bedeutung, da dies Amtsjahr bis ins Jahr 1525 hineinreicht, in welchem der Bauernaufruhr in Würzburg tobte, und alle städtischen Verhältnisse in Verwirrung und Unordnung gerieten. Darunter hatte denn auch die Kapellenpflege zu leiden, wie aus den Ratsberichten der Jahre 1526—1529 hervorgeht. Noch im Jahre 1526 ist die Ordnung nicht ganz hergestellt, die Sitzungen sind unregelmässig und die Protokolle höchst mangelhaft. Erst gegen Ende des Jahres können die Geschäfte wieder ihren regelrechten Gang gehen. Da kamen denn die Schäden des Kriegsjahrs allerorten zu Tage. Am 18. Dezember 1526, Dienstag Lucie klagt der zeitige Bürgermeister Johann Birnesser, der Jahrs zuvor Kapellenpfleger gewesen war, wie er in der Pflege alles in grosser Unordnung vorgefunden habe.[2] Jorg Spann, der 1527 Kapellenpfleger ist, bringt im Rat an, dass während des Bauernaufruhrs der Fürst 401 Gulden, die der Kapelle ge-

[1] Ratsbuch, a. a. O. fol. 177. — Weber, S. 7, Anm. 48 liest hier: «Vff Dinstag nach francisci Anno dom̄j XV^c XXIII°. 6 Oktober 1523.» Jedoch fand die Sitzung statt: «vff Donnerstag nach Francisci Anno ic xxiiij° (6. Oktober 1524)».

[2] Ratsbuch de Anno 1525—1541 fol. 15.

hörten, an sich genommen habe, und dass nun, wo der Thurm der Kirche anfange baufällig zu werden, kein Geld vorhanden sei ihn ausbessern zu lassen. Darum habe er schon schriftlich den Fürsten um Rückgabe gebeten, ohne Erfolg.[1] Im Jahre 1529 suchen nun die derzeitigen beiden Kapellenpfleger den Jorg Spann und Tilmann Riemenschneider für den Verlust verantwortlich zu machen. Jorg Spann, den zunächst die Anklage traf, da er in dem fraglichen Jahre die Rechnungen zu führen hatte, beteuert, er habe das Geld ordnungsmässig im Steuergewölbe deponirt. Da sich die Pfleger damit jedoch nicht zufrieden geben und auf Rückzahlung durch Spann und Riemenschneider bestehen, Riemenschneider jedoch nicht zu Rate gekommen war, so wird eine neue Ratssitzung anberaumt, auf Dienstag, den 12. Januar, zu welcher auch Tilmann Riemenschneider gefordert wird. Jorg Spann verlangt, man solle ihn von der Anschuldigung, er habe das Geld entwendet, freisprechen. Bürgermeister und Rat sind dazu bereit, die Pfleger dagegen wollen die Sache vor den Fürsten bringen, da die Kapelle seit der Neuordnung vom Jahre 1525 nicht mehr unter der Gewalt des Rats stünde. Der Fürst entscheidet dann kurz dahin, man solle die Sache für diesmal auf sich beruhen lassen.[2] Das Geld blieb also für die Pflege verloren.

Es ist hier etwas vorgegriffen worden, um diese Angelegenheit zum Abschluss zu bringen. Es erübrigt noch auf das bedeutungsvolle Jahr des Aufruhrs 1525 zurückzukommen, das für Riemenschneider zum Verhängnis werden sollte.

Kritik und Opposition, das waren die beiden Gesichtspunkte der Betrachtung der Dinge, die das Zeitalter der Entdeckungen geboren hatte. Mit ihnen kam auch das Selbstbewusstsein des Individuums zu seinem Rechte. Die sozialen Ideen von der Gleichwertigkeit aller Menschen fielen natürlich dort auf fruchtbarsten Boden und keimten am üppigsten auf, wo sie bis dahin am wenigsten zu finden waren; im bedrückten, unter Missachtung, Bevormundung und Ausbeutung von Seiten der Mächtigen seufzenden Bauernvolke.[3]

---

[1] Ratsbuch, a. a. O fol. 28.
[2] Ratsbuch, a. a. O. fol. 64, 67, 75.
[3] Litteratur: Lorenz Friese und andere Geschichtsschreiber von dem Bischofthum Wirtzburg. Von Johann Peter Ludewig. Frankfurt 1713. —

Bisher war freilich, ausser kleinen lokalen in ohnmächtiger Verzweiflung unternommenen und kläglich gescheiterten Aufständen noch kein offener Widerstand gegen die brutale Gewalt der Mächtigen versucht worden. Da gesellte sich zu den sozialen Ideen ein neuer Genosse im Kampfe um die Menschlichkeit. Die religiös-reformatorischen Anschauungen, die von Wittenberg ausgingen, die von der Freiheit eines Christenmenschen predigten, fielen wie ein zündender Funke in die aufgehäuften Massen von verhaltenem Groll und unterdrückter Leidenschaft. Einseitig erfasst, missverstanden zum Teil, aber ungeheuer wirkend, verbreiteten sich diese sogenannten evangelischen Lehren und bald loderte der Aufruhr gegen Adelsanmassung und Pfaffenmisswirtschaft allerorten auf. Der Hauptherd der Erhebung des ärmsten aller Stände hatte seinen Stützpunkt und seine gewaltigste Ausdehnung in Franken. Zunächst waren es Männer, voll der edelsten Absichten, die ihre Kraft der Sache zur Verfügung stellten, doch bald gewannen jene wüsten Abenteurer, denen es um eigenen Vorteil mehr, als um den hohen Zweck der Erhebung zu thun war, die Oberhand. Anstatt Menschlichkeit zu verbreiten, leugneten sie alle Menschenwürde, und schlimmer wie wilde Tiere wüteten sie sinnlos gegen alles Bestehende. Nichts mehr war ihrer irren Mord- und Raubsucht heilig. Wohl suchten noch hie und da einzelne Führer die Horden im Zaume zu halten; ein Florian Geyer, der mit hoher Begeisterung an das Werk der Befreiung der Bauern gegangen war, musste sehen, wie mehr und mehr niedrer Ehrgeiz und platte Gewinnsucht der Führer, gepaart mit vollständigem Mangel an Ordnungssinn und Ueberblick über das Ganze den hehren Grundgedanken zu verdunkeln und das bis dahin siegreiche Unternehmen unvermeidlichem Misslingen entgegenzuführen drohte. Seine Mahnungen verhalten ungehört im Stimmengewirr der sich streitenden Parteien.

Das war bereits der innere Zustand des Bauernheeres, als es sich anschickte den letzten entscheidenden Schlag auszu-

---

Heinrich Wilhelm Bensen, Geschichte des Bauernkriegs in Ostfranken. Erlangen 1840. — Zimmermann, allgemeine Geschichte des grossen Bauernkriegs. Stuttgart 1843. III. Theil. — Weber, a. a. O. S. 7—9. — Becker, a. a. O. S. 4. — Streit, a. a. O. S. 6.

führen, die fürstbischöfliche Residenzstadt Würzburg in seine Gewalt zu bringen. Noch war die Uneinigkeit nicht allzubemerkbar, noch wirkten die ungeheuern Massen der stetig mehr herbeiströmenden Unzufriedenen, wie ein alles überflutendes Meer, noch war äusserlich die Einheit und das Zusammenwirken der einzelnen Heerhaufen gewahrt. Doch, von Geyer geahnt, musste der innere Zwiespalt, die Disziplinlosigkeit des bunt zusammengewürfelten Bauernheeres ohne Frage dem ersten geordneten Fürstenheere, das sich ihnen mit annähernder Gleichzahl entgegenstellte entscheidend unterliegen.

In Würzburg waren die Vorgänge in der Taubergegend, die Stellungnahme Rothenburgs zu Gunsten der Bauern wohl beachtet worden, die Sympathien der Bürger standen auf Seiten der Aufständigen, vielleicht erhofften sie aus dieser Unternehmung auch für sich einen Nutzen zu ziehen, die Stadt von der geistlichen Herrschaft zu befreien und Würzburg zur freien Reichsstadt zu erheben. Da bedurfte es nur eines energischen Anstosses und ganz Würzburg stand in Aufruhr.

Dieser Anstoss kam, aber er wurde nicht von gemässigten, wohlgesinnten Leuten in Scene gesetzt. Ein liederlicher, unheilvoller Geselle mit Namen Hans Bermeter, der bei dieser Gelegenheit im Trüben fischen wollte, verstand es den Aufruhr unter den Bürgern heftig zu schüren, indem er den Bürgern einzureden suchte, die Rüstungen, die der Fürst gegen die Bauern vorbereitete, seien thatsächlich gegen die Bürger selbst gerichtet. Er schrieb Briefe im Namen der Bauern an die Bürgermeister und Viertelmeister zu Würzburg und andere an die Bauern, als ob sie von dem Würzburger Rathe ausgingen. Bald hatte er eine grosse Schaar verwegener Burschen um sich gesammelt, mit denen er in die Häuser der Geistlichen eindrang und Wein und Getreide raubte. Grade dieser Bermeter hat es nun verstanden unsern Meister Tilmann in seine Netze zu verstricken, so dass man ihn für seinen Gehülfen hielt, welcher die Bürger aufregte. Zwar verteidigt sich Riemenschneider gegen diese Anschuldigung, indem er behauptet, er habe die Lügen die Bermeter in der Stadt verbreitete, für wahr gehalten. So viel steht aber fest, dass er, sowohl wie die meisten andern, dem guten Kern, der der Erhebung zu Grunde lag mit innerer

Begeisterung zustimmte. So ist es zu erklären, dass der Rath auf das Verlangen des Fürsten, einen Teil der Bürgerschaft gegen die Bauern ins Feld zu stellen, keine Folge leistete. Das war im April geweseu, als bereits Unterhandlungen zwischen dem Fürsten und den Hauptleuten des Bauernheeres stattgefunden hatten.

Anfang Mai forderten nun die Hauptleute und Räte des evangelischen Heeres den Fürstbischof von Würzburg durch ein Schreiben auf, in ihre Bruderschaft einzutreten, die 12 Artikel anzunehmen und binnen 4 Tagen Gesandte zur Abschliessung eines Vertrages zu senden. Wenn diese Frist verstrichen sei, so würden sie seine Unterthanen in ihren Schutz erklären und gegen ihn und seine Anhänger mit Gewalt verfahren. Der Fürst war jedoch am 6. Mai nach Heidelberg entritten, da er auf Unterstützung von Seiten der Bürger nicht hoffen durfte und seine Vasallen keine Hilfe gesandt hatten; er wollte zu Heidelberg den Pfalzgrafen nunmehr um Beistand angehen, und liess das Hochstift schweren Herzens unter der Obhut des Domprobstes Friedrich von Brandenburg zurück. Dieser antwortete auf das Schreiben der Bauern; er glaube nicht, dass die Unterthanen des Stifts besondere Beschwerden hätten, wollten die Bauern Unterhändler senden, so würde man sie gerne hören; und hielten sie nur an den Satzungen des Evangeliums, so würde die Sache leicht beigelegt sein. Von dem Bischof könne man so schnell keine Antwort erhalten.

Bereits zwei Tage später lagerte der helle Haufen bei Hochberg im Angesicht Würzburgs. Die Bürger schlugen sich mit samt dem Rathe auf der Bauern Seite und bald lagerten die Odenwälder im Viertel Jenseits des Main am Fusse der Marienburg, nicht ohne dort zu plündern und in den Kirchen alle Bildwerke zu zerstören.

Doch war, seitdem der Rath die Sache in die Hand genommen hatte, in Würzburg allmählig wieder etwas Ruhe und Ordnung geschaffen worden, das freie Rauben und Plündern wurde verboten. Das war nun aber garnicht nach dem Sinne Bermeters, der geglaubt hatte, dass jetzt, wo die Bürger offen den Bauern zugefallen waren, erst das rechte Rauben losgehen solle. Aus Rache suchte er nun den Rat bei den Bauern zu

verunglimpfen, als wenn er pfäffisch gesinnt wäre. Jedoch vermochte sich der Rat im Hauptlager der Bauern zu Heidingsfeld zu verantworten. In Würzburg werden Galgen aufgerichtet, um die Meuterer im Zaume zu halten.

Die Uneinigkeit und die Verzögerungen der Operationen auf Seiten der Bauern, sowie das Anrücken des Heeres des Truchsessen von Waldburg änderten indes plötzlich die Sachlage in Würzburg. Der Sieg wandte sich den bischöflichen Truppen zu, und der Rat den unglücklichen Ausgang der Sache ahnend und unbarmherziger Bestrafung gewärtig, suchte nun heimlich, durch Unterhandlungen mit dem Truchsess, dem Fürsten sich zu nähern, um sich durch Unterwürfigkeit Straflosigkeit zu sichern. Die Bauern und Fremdbürger scheinen durch falsche Vorspiegelungen hingehalten worden zu sein und ahnungslos das Heer des Fürsten erwartet zu haben. Denn als sie die Hoffnungslosigkeit ihrer Lage erkannten, waren bereits alle Wege zur Flucht durch die reisigen Geschwader des Fürsten versperrt. 3000 Bauern und 2000 Fremdbürger gerieten so durch den schändlichen Verrat des Rates in die Hände der Feinde. «Uff Mittwochen nach Pfingsten, den 7. Junii haben sich die von Wirtzburg und das landvolk, so noch darinnen, nach viel gehaltener rede bitt, ansuchen widerrede und antwort in der Fürsten und des Bundes gnad und ungnad ergeben.»[1] Trotzdem der Rat vorher versucht hatte für sich Straflosigkeit zu erlangen, wird er mit zahlreichen andern Bürgern, die sich während des Aufruhrs bemerkbar gemacht hatten, gefangen zum Grafeneckartthurm geführt. Einige Bürger waren gleich nach dem Einzug des Fürsten enthauptet worden, dazu der Feldhauptmann der Bauern Jakob Kol. Bermeter hatte, als er den Ausgang der Sache ahnte, Würzburg den Rücken gekehrt, wurde aber auf Veranlassung des Bischofs später zu Nürnberg hingerichtet. Unter den 70 Bürgern, die in den Grafeneckart eingesperrt wurden, befand sich auch Tilmann Riemenschneider nebst andern des Rats. Dort nahm man eine Sichtung vor, vertagte die einen auf den «Grünbaum», während man 45 andere

[1] Berichtet Ludewig-Fries, a. a. O. S. 900.

in die Gefängnisse auf den Frauenberg führte. Diese wurden bis auf 13, welche nachträglich hingerichtet wurden, gegen schwere Geldbusse wieder entlassen. Die übrigen Bürger gelobten ihrem Bischof auf dem Marktplatz den früheren Gehorsam. Noch im Juni 1525 hat man Tilmann Riemenschneider, Hanns Bauern und Hanns Ridiger aus ihren Gefängnissen geführt, und sind diese vom Henkersknecht gewogen und gemartert worden. Zu Anfang August erst wird Riemenschneider gegen Urfebde und Einziehung eines Teiles seines Vermögens in Freiheit gesetzt.

Natürlich waren alle Ratsleute, die sich an dem Aufstand beteiligt hatten, aus dem Rate ausgestossen worden. Ein neuer Rat wurde gebildet, der nur wenige aus den Vorjahren bekannte Namen enthält.

Riemenschneider war durch dieses eine Jahr von seiner Höhe gestürzt; kompromittiert und wohl auch von Reue ergriffen über sein übereiltes Parteiergreifen für eine zwar an sich gute durch die Entwicklung der Ereignisse aber sehr zweideutig gewordene Unternehmung, hat er wohl die letzten Jahre in bescheidener, resignierter Zurückgezogenheit verlebt. Arbeiten wird man ihm wohl schwerlich mehr angetragen haben, ihm der offen seine feindliche Gesinnung gegen das geistliche Regiment kundgethan hatte; und seine Kunst war abhängig von Aufträgen, die von jener Seite kamen. Andrerseits wird der schon alte Meister durch den Verlust seiner hohen bürgerlichen Stellung in seiner Seele bedrückt, kaum mehr Lust gehabt haben, seine Kunst zu pflegen, zum dritten war damals überhaupt die Zeit vorbei, wo der fromme Sinn der Leute Gaben für kirchlichen Schmuck spendete. In der That hören wir auch fernerhin über Tilmann Riemenschneider nichts mehr. Kein erhaltenes Werk lässt sich auch nur mit annähernder Gewissheit später als 1525 datieren.

Am 8. Juli 1531 am Abend des Festes der Patrone von Würzburg, Kilian, Kolonat und Totnan starb der Meister nach einem vielbewegten, thatenreichen Leben, im Alter von 63 Jahren.

Im Zunftbuche der St. Lukasbruderschaft steht er als Schnitzer in der Reihe der Toten hinter Hanns Mertz († 1530)

dem Maler und Bildhauer, der ziemlich zur selben Zeit, wie Riemenschneider, das Bürgerrecht zu Würzburg erhielt, aufgeführt.[1]

Begraben wurde der Meister auf dem Leichhofe, zwischen Neumünster und Dom, wo sein Grabstein bei einer Strassenanlage im Jahre 1822 aufgefunden wurde. Dieser Stein, jetzt an der äusseren Nordwand des Domes angebracht, stellt den Künstler in der Amtstracht als Rathsherrn dar. Die Umschrift darum lautet: «Anno Dm̄ Mcccccxxxj am abent Kiliani starb der ersam vnd kunstreich Tilmann Rimenschneider Bildhauer burger zu wurczburg dem got gnedig sey Amen». Zu Füssen der Figur ist ein Wappenschild mit dem Zeichen Riemenschneiders angebracht. Jedenfalls hat Riemenschneiders Sohn Jorg dem Vater den Grabstein gearbeitet.

Der Stein ist an einer Stelle des Gewandes abgeschliffen und mit der Grabschrift für den Schwiegersohn des Meisters versehen worden. Die Inschrift lautet: «Ane Dm. 1541 den 27. tag des brachmonats ist verschieden der ersam Bernhard Hop Hofschuldes hie zu würzburg leydt bei seinen schweier under Ein steinn dem got gnat amen.»

Ein dem Portrait auf diesem Grabmal sehr ähnliches Bildnis des Meisters, in Holz flachrelief geschnitzt, befindet sich im Besitze des Fränkischen Kunst und Altertumsvereins zu Würzburg. Der Meister ist in halber Figur dargestellt in dreiviertel Profil nach rechts gewendet. In der Linken hält er eine Papierrolle, die Rechte deutet auf eine darauf befindliche Zeichnung, in der unteren rechten Ecke der Rolle ist Riemenschneiders Meisterzeichen angebracht. Darunter liest man: «Tilman Rimschneider. A. 1519». Auch dieses Portrait scheint von seinem Sohn Jorg gearbeitet, an ein Selbstportrait ist aus technischen Gründen hier nicht zu denken.

Abb. bei Göbl. Würzburg. Dort als Selbstportrait bezeichnet.

Ueber das Schicksal der Familie Riemenschneiders sind

---

[1] Becker, a. a. O. S. 19. — Weber, a. a. O. S. 9 Abb. S. 9. — Streit, a. a. O. S. 6. — Bode, a. a. O. S. 167. — Sighart, a. a. O. S. 529. — Niedermeyer, a. a. O. S. 247 und 257 (schreibt 1532).

wir sehr mangelhaft unterrichtet. Wir wissen, dass auch seine zweite Gattin Margaretha früher, als der Meister, gestorben ist; wie aus dem Verzeichnis der verstorbenen Meister vnd Meisterin der Bruderschaft S. Lukas hervorgeht.[1]

Aus erster Ehe hatte Riemenschneider, wie bereits erwähnt, eine Tochter Gertrude, welche die Gemahlin des auf dem Leichenstein Riemenschneiders genannten Hofschultheissen Hop gewesen ist.

Die drei Stiefsöhne, welche Anna mit in die Ehe gebracht hatte, waren Jorg, Hans und Klaus, die Söhne des Goldschmieds Ewald. Weber nennt sie a. a. O. S. 6. Goldschmiede, doch ist mir unbekannt, auf welche Nachricht er sich dabei stützt. Mir scheint vielmehr, dass diese drei Söhne der Anna von Riemenschneider später adoptirt worden sind, als er sah, dass seine Ehe ohne männliche Nachkommen blieb, so dass der als Bildhauer verschiedentlich genannte Jorg Riemenschneider kein leiblicher Sohn Tilmanns war, sondern eben der älteste Sohn Ewalds. (Dieser wird 1532 als Meister und 1534 als Zunftmeister genannt und scheint sehr alt geworden zu sein, da im Zunftbuch bei seinem Namen die Bemerkung beigeschrieben steht: «er will nit sterbn wil uns alle zum grab tragn.»)

Hans der zweite Sohn Ewalds ist dagegen Geistlicher geworden und bekleidet bereits seit 1507 ein Pfarramt in Geisselbach,[2] dies ein Beweis, dass es kein leiblicher Sohn Riemenschneiders gewesen sein kann. Denn im Jahre 1495 wird bei der Erbschaftsteilung nur Gertrude als eigenes Kind des Meisters erwähnt, von dort aber bis zum Jahre 1507 sind nur 12 Jahre, ein eigener Sohn könnte also damals höchstens 11 Jahre alt gewesen sein. Zu einer Anstellung als Geistlicher war jedoch das vollendete fünfundzwanzigste Lebensjahr erforderlich. Es ist dies derselbe Sohn für den Riemenschneider 1516 zweimal vergeblich beim Rate um eine Pfründe resp. ein Beneficium nachsuchte.

---

[1] Manuskript, im Germanischen Museum.

[2] Vgl. S. 24 Anm. 2. In der Notiz wird er Joannes Riemenschneider genannt. Joannes und nicht Hans, weil die Notiz in lateinischer Sprache verfasst ist.

Von Klaus, dem dritten der Söhne, ist keine weitere Nachricht erhalten, er muss jedoch vor dem Jahre 1532 gestorben sein, da er zu einer Verhandlung des Lehnsgerichts aus diesem Jahre,[1] zu welcher die beiden Jorg und Hans Riemenschneider citirt werden, nicht berufen wird. (Es handelte sich um einen Weingarten aus der Hinterlassenschaft Tilmanns.)

Grade der Umstand, dass die beiden Riemenschneider, dieselben Vornamen tragen, wie die Stiefsöhne des Meisters lässt es wahrscheinlich werden, dass wir es hier eben mit den adoptirten Söhnen des Goldschmieds Ewald zu thun haben;[2] denn es wäre doch recht auffällig und zugleich unpraktisch, wollte ein Vater seinen leiblichen Söhnen dieselben Vornamen geben, wie sie seine Stiefsöhne führten.

Ein nun noch genannter Anton Riemenschneider, der Hofbaumeister beim Landgrafen Philipp von Hessen gewesen ist, wird wohl kein Sohn Tilmanns gewesen sein, da er sonst sicherlich bei der obenerwähnten Lehnsgerichtsverhandlung vom Jahre 1532 genannt worden wäre; man könnte etwa an einen Enkel des Meisters denken.

Zweiter Abschnitt.

Tilmann Riemenschneider als Künstler.

So zahlreich und immerhin ausreichend, wenn auch nur farblos und kühl registrierend, die Daten aus Riemenschneiders Leben als Bürger und Rathsherr von Würzburg auf uns gekommen sind, so spärlich sind leider die Ueberlieferungen, die uns in den Stand setzen über ihn als Künstler und über sein Werk ein sicheres Urteil zu finden.

---

[1] Kreisarchiv, Würzburg. Protokollum. Bürgerlehnsgerichtshandlung Lehen 3860, Nr. 32/49.

[2] Die Adoption scheint jedoch erst nach dem Jahre 1495 stattgefunden zu haben, da bei der Erbschaftsauseinandersetzung betreffs des Wolfmanszlechleinhofes die drei Söhne Ewalds noch als Stiefsöhne Riemenschneiders bezeichnet werden.

Becker,[1] der erste Biograph des Meisters, suchte bei der Aufzählung der Werke eine chronologische Reihenfolge innezuhalten, kannte jedoch nur eine verhältnismässig geringe Anzahl derselben, und grade jene nicht, welche heute den Brennpunkt der Meinungsverschiedenheiten bilden, so dass seine Arbeit nicht mehr ganz ausreicht, obwohl ihr das grosse Verdienst verbleibt, einen vollständig in Vergessenheit geratenen Künstler wieder entdeckt und zu Ehren gebracht zu haben. Weber[2] und Streit[3] bereicherten darauf das Werk des Meisters um eine beträchtliche Anzahl von Arbeiten, ordneten dieselben jedoch ganz äusserlich nach den heutigen Aufbewahrungsplätzen, wobei auf kritische Sichtung beinahe vollständig verzichtet wurde und mehr das Bestreben hervortrat, möglichst viele Werke für den Meister in Anspruch zu nehmen; derart freilich, dass die Vorstellung von der Kunst des Meisters mehr verwirrt als geklärt wurde.

Zuerst Bode[4] in seiner Geschichte der deutschen Plastik, wo dem Künstler nur ein einzelnes Kapitel gewidmet werden konnte, nahm den kritischen Standpunkt dem Gesamtwerk gegenüber ein. Er empfand innerhalb der vielen Werke, wie sie von Weber und Streit unmethodisch nebeneinander aufgeführt worden waren, so tiefgreifende Verschiedenheiten und Ungleichmässigkeiten, dass er sich nicht dazu verstehen konnte, sie alle unserm Meister zu belassen. Er sonderte eine Anzahl unter sich nahe verwandter Arbeiten, und grade mit die besten, aus den Werken aus, und schrieb sie einem etwas älteren und tüchtigeren Zeitgenossen Riemenschneiders zu, der etwa der Lehrer Meister Dills gewesen sein könnte. Diesen Künstler nannte er nach dem trefflichsten und umfangreichsten der Werke den «Meister des Creglinger Altars». Durch Bode ist so die erste Anregung zu einer kritischen Untersuchung der Riemen-

---

[1] Becker, Leben und Werke des Bildhauers Tilmann Riemenschneider. Leipzig, 1849.
[2] Weber, Leben und Werke des Bildhauers Dill Riemenschneider. Würzburg und Wien, 1884 und 1888.
[3] Carl Streit, Tylmann Riemenschneider. Berlin, 1888.
[4] Geschichte der deutschen Kunst. Bd. II. Geschichte der deutschen Plastik. Von Dr. Wilhelm Bode. Berlin, 1887.

schneider zugeschriebenen Arbeiten gegeben worden, und Graf[1] hat alsdann den ersten Schritt auf dem Wege der Kritik gethan, indem er innerhalb der Riemenschneiderschen Werke auf eine Entwicklung hinwies, die eine merkbare Wandlung des Meisters in seinen Werken im Laufe der langen Jahre seiner Thätigkeit aufweise. Das Resultat seiner Untersuchungen war nun wiederum die Rettung jener von Bode ausgeschiedenen Werke für Riemenschneider. Doch auch in dieser kurzen Zeitungsabhandlung konnte, da Graf sich lediglich über einige neu vom Münchner Nationalmuseum erworbene Stücke des nähern zu äussern hatte, auf das Gesamtwerk Riemenschneiders nur ein streifender Blick geworfen werden, jedenfalls aber verdanken wir ihm die Aufstellung des Gesichtspunktes, der für die heutige Beurteilung der Werke Riemenschneiders bestimmend ist.

Es kann also nun nicht mehr die vornehmlichste Aufgabe sein, das Werk des Meisters um einige Stücke zu bereichern — den Katalog zu vergrössern —, vielmehr handelt es sich darum, den Werdegang des Meisters durch Vergleichung der datierten urkundlich oder stilistisch gesicherten Werke aus den verschiedenen Zeiten seiner Thätigkeit zu verfolgen. Dabei wird es von allergrösster Wichtigkeit für die Beurteilung der kunstgeschichtlichen Bedeutung Riemenschneiders sein, die schwebende Frage zu entscheiden, nämlich ob die von Bode dem Creglinger Meister zugewiesenen Arbeiten thatsächlich Riemenschneider genommen werden müssen, oder ob nicht doch unser Meister der Schöpfer derselben gewesen ist. In letzterem Falle würde einmal die Stellung Meister Dills in der Kunst um ein beträchtliches steigen, zum andern eine Reihe neuer Daten gegeben sein, die es uns ermöglichten, einen klaren Einblick in das Werden und den Wandel der Kunst Riemenschneiders von der früheren bis zur späteren Zeit zu gewinnen, wodurch wir dann zugleich in die Lage versetzt würden, zahlreiche undatirte Werke, nach den für die einzelnen Entwicklungsphasen charakteristischen Merkmalen einzureihen und so eine chronologische Folge beinahe sämtlicher Werke herstellen zu können. Dabei werden die in

[1] Beilage zur Allg. Ztg. vom 14. Jan. 1891. Nr. 13/14. Dr. H. Graf. Die neuerworbenen Werke T. R's etc.

den Arbeiten sich offenbarenden Ungleichheiten einmal ihre Erklärung darin finden, dass solche Stücke eben verschiedenen Perioden des Wirkens des Meisters angehören, zum andern darin, dass zahlreiche Werkstattprodukte, welche sich eng an Vorbilder von des Meisters Hand anlehnen, ohne ihnen an Qualität gleichzukommen, diesem selbst zugeschrieben wurden und so die Vorstellung von dessen Bedeutung trüben mussten. Es werden also die Werkstatt- und Schularbeiten, so wie ganz fremde in Riemenschneiders Werk bisher eingereihte Stücke möglichst scharf von den eigenhändigen Meisterwerken geschieden werden müssen.

Ueber die erste Jugendzeit Riemenschneiders ist uns nichts bekannt, nur wissen wir, dass er zu Osterode am Harz geboren war; dann aber hören wir erst wieder von ihm, als er nach Beendigung seiner Lehr- und Wanderjahre sich zu Würzburg in Jahre 1483 in die Zunft eintragen lässt.

Wo und in wessen Werkstatt er gelernt haben mag, welchen Einflüssen er während dieser Zeit ausgesetzt war, wie er diese allmählich überwunden und sich zu seinem persönlichen Stile durchgerungen habe, das ist nicht mehr mit Gewissheit nachzuweisen. So viel steht jedoch fest, dass Würzburg nicht seine Lehrstätte gewesen ist,. da weder in noch um Würzburg, mag auch dorten die Kunstproduktion damals noch so umfangreich gewesen sein, sich irgend etwas finden lässt, das seine Kunst gerade in die ihm eigentümlichen Bahnen gelenkt haben könnte. Mit grosser Wahrscheinlichkeit lässt sich dagegen aus gewissen Zügen in seinen Werken entnehmen, dass er Franken durchwandert habe; und da ist dann in erster Linie an Nürnberg zu denken. Vornehmlich die Behandlung der Gewandung, die Freude an lebhafter knitteriger Faltengebung, sowie die Vorliebe für weite bauschige Gewänder ist ebenso charakteristisch für die Nürnberger, wie für Riemenschneiders Arbeiten besonders aus seiner Frühzeit. Man hat an Michel Wohlgemuth gedacht und wohl nicht mit Unrecht. In einer Werkstatt, in welcher viele Gesellen unter einem Meister arbeiteten, der von Haus aus Maler und nicht Bildschnitzer war, und der wohl in den meisten Fällen die Schnitzarbeiten an den bei ihm in Auftrag

gegebenen Altarwerken von seinen Gesellen ausführen liess, da konnte solch junger Künstler bei der Ausführung, selbst wenn eine genaue Zeichnung vorlag, seinen eigenen Fähigkeiten unbehinderter folgen und für die Ausbildung der Technik vollends war er beinahe ganz auf sich selbst gestellt. Unter solchen Bedingungen war es dann sehr wohl möglich, dass ein junger Lehrling, wenn er von Natur reiche Begabung mitbrachte, sich bald eine eigenartige selbständige Auffassung und Handführung aneignete. Wo weiterhin viele nebeneinander unter diesen Verhältnissen arbeiten, lernt der eine vom andern und schafft doch frei; er verfällt nicht in die Manier des Meisters, hat aber den Nutzen des Rates eines kunsterfahrenen Mannes und wird so rascher gefördert, als irgendwo anders. Grade die Eigenartigkeit der Kunst Riemenschneiders, die frei von irgend einer ganz bestimmten Abhängigkeit uns gleich in seinen ersten erhaltenen Werken entgegentritt, lässt die Annahme, dass er in einer derartigen Werkstatt gelernt habe, sehr wahrscheinlich werden.

Dagegen ist es nicht wohl möglich an ein Verhältnis zu Veit Stoss, dem berühmtesten Bildschnitzer Nürnbergs, zu denken. Beide Künstler sind zu grundverschieden in ihrem Temperament und Charakter, als dass ein Einfluss des einen auf den andern denkbar wäre. Riemenschneider ist der liebenswürdige, gemessene mehr nach der weiblichen Seite neigende Künstler, während Stoss unbändig und äusserst bewegt, mehr das männliche Element vertritt, trotz seiner lieblichen Madonnen. Auch in rein äusserlichen Dingen zeigt sich das unterschiedene Wesen beider, z. B. in der Auffassung und technischen Behandlung des Stofflichen und der Fältelung der Gewänder; und gerade in solchen Aeusserlichkeiten pflegt doch bei einem Lehrverhältnis dem Schüler die Manier des Meisters noch eine Zeitlang deutlich anzuhaften. Uebrigens ist es schon aus dem einfachen Grunde undenkbar, dass Riemenschneider Stoss persönlich kennen gelernt habe, weil letzterer bereits seit dem Jahre 1477 in Krakau weilte, Riemenschneider damals aber erst ein Knabe von beiläufig neun Jahren war, der sich gewiss noch nicht auf der Wanderschaft befand.

Wie fernerhin Adam Kraft auf die Entwicklung Riemen-

schneiders irgendwelchen Einfluss ausgeübt haben könnte, ist nicht recht ersichtlich; kennen wir doch von dem grossen Nürnberger Bildhauer kein datiertes Werk vor dem Jahre 1490,[1] um welche Zeit Riemenschneider bereits seit sieben Jahren in Würzburg thätig und seit fünf Jahren ansässiger Bürger und Meister war, der bereits seinen individuellen Standpunkt der Kunst gegenüber gewonnen hatte.

Neben den allgemein fränkischen Anklängen finden sich nun bei Riemenschneider noch andere Elemente und zwar grade solche, welche mehr den eigentlich künstlerischen Wert, den inneren Gehalt seiner Arbeiten betreffen. Es sind dies Erinnerungen an die schwäbische und oberrheinische Schule. Die grosse Vorliebe Riemenschneiders für schlanke graziöse Gestalten und sein gemilderter, nie das Gefühl für ideale Formenschönheit verletzender Naturalismus lässt vermuten, dass er die schwäbische Kunst kennen gelernt habe. Ob es nun gerade Syrlin gewesen sein muss, der ihn hier anregte, oder ob nicht diese doch immerhin nur allgemein verwandten Züge auf anderem Wege in seine Kunst gelangt seien, ist nicht zu entscheiden. Wohl aber zu erwägen bleibt, dass das Feld seiner Thätigkeit im Grenzgebiete zwischen Schwaben und Franken lag, wo notwendigerweise seine Kunst von beiden Seiten berührt werden musste, so dass das Nebeneinanderlaufen zweier Elemente sich leichtlich eben aus der lokalen Lage Würzburgs erklären liesse.

Einen bestimmten Einfluss jedoch möchte man wohl annehmen, und zwar eine Einwirkung der Kunst Schongauers auf Riemenschneider. Die Betonung der seelischen Empfindung, das edle Masshalten in den Bewegungen, die Grazie und der Liebreiz bei seinen weiblichen Gestalten weisen auf den Kolmarer Meister, dem Riemenschneider an dramatischer Gestaltungskraft freilich nicht gewachsen ist. Riemenschneiders Kunst fehlt auch jenes Geistvolle der Erfindung, das bei Schongauer bereits in hohem Grade vorhanden, ihn für Dürer vorbildlich werden liess, um in Dürer selbst seine höchste Vollendung zu erreichen. Wie Schongauer Dürer so scheint er auch Riemen-

[1] Die 7 Stationen auf dem Wege zum Johanneskirchhofe.

schneider künstlerisch manches gegeben zu haben; freilich nicht in dem Sinne, dass etwa persönliche Bekanntschaft oder gar ein Lehrverhältnis stattgefunden habe; ja nicht einmal eine direkte Anlehnung an bestimmte Werke des grossen Meisters ist vorhanden, abgesehen von einigen Arbeiten der Werkstatt Riemenschneiders aus späterer Zeit, worauf an der betreffenden Stelle des näheren eingegangen wird. Die Verwandtschaft liegt lediglich in der gleichen künstlerischen Stimmung, welche die Werke beider atmen. Ohne Frage ist bereits anzunehmen, dass Riemenschneider in jener Zeit die berühmten Stiche Schongauers kannte und wohl selbst einige derselben besass, Genuss und Anregung daraus zu schöpfen. Ob ferner Riemenschneider etwa den Rhein hinab bis Köln gewandert oder gar in die Niederlande gelangt sei, um dort zu lernen, ist damals, als die oberdeutsche Kunst bereits so entwickelt und selbständig den niederländischen Einflüssen gegenüberstand, wohl nicht mehr notwendigerweise anzunehmen, vielmehr scheinen etwaige allgemeine Erinnerungen an eine Bekanntschaft mit niederländischem Typus und Geschmack (speziell in der Bevorzugung der Modetracht) eher durch deutsche Künstler vermittelt zu sein, besonders da sie nurmehr gedämpft auftreten. So könnte beispielsweise die entfernte Aehnlichkeit des Madonnentypus Riemenschneiders mit jenem eines Rogier von der Weyden wohl füglicher durch seine Kenntnis früher Arbeiten Schongauers, als durch einen Aufenthalt in den Niederlanden erklärt werden.

Obgleich so in Riemenschneiders Kunst gewisse Anklänge an die verschiedenen deutschen Schulen zu gewahren sind, ist der Meister durchaus nicht in Abhängigkeit geraten von den Vorbildern, an denen er sich gebildet haben mag, vielmehr hat er es verstanden eine ihm allein eigene ganz persönliche Kunst zu entwickeln, welche was Vielseitigkeit und Trefflichkeit angeht den Nachbarschulen ebenbürtig ja in manchen Zügen überlegen ist.

Betrachtet man nun die allgemeinen für die Kunst Riemenschneiders charakteristischen, sich durch das ganze Lebenswerk gleichbleibenden Züge, so wird zunächst auffallen, dass der Meister kein grosser Erzähler ist, sich vielmehr gemeiniglich

mit der Wiedergabe einfacher Zuständlichkeit begnügt, weswegen ihm Einzelfiguren, kleinere Gruppen und solche scenische Darstellungen am besten gelingen, in denen mit wenigen Figuren ein nicht allzubewegter Vorgang geschildert werden soll. Mit feinem Gefühl für die Grenze, die ihm in der Fähigkeit der Wiedergabe dramatisch erregter Scenen gezogen ist, hat er es stets vermieden lebhafte Aktionen zu geben. Er mildert die Handlungsbewegungen bei seinen Gestalten so weit, dass der Vorgang noch eben genügend erklärt wird; und auch die Empfindungen, welche vorwiegend durch das Gebärdenspiel der Gesichter ausgedrückt werden, zeigen grosse Mässigung, wobei jede starke Verzerrung, überhaupt alles Uebertriebene streng vermieden wird. Besonders deutlich tritt diese Tendenz bei den Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi hervor, bei welchen der Ausdruck der Schmerzempfindung der trauernden Frauen und Jünger sich nur in jenem leisen Weinen zu erkennen gibt, das wahrem Schmerze eigen zu sein pflegt. Mag auch Riemenschneider in grossen figurenreichen Kompositionen nicht immer eine so geschlossene und ansprechende Wirkung erzielen, wie seine nürnberger Zeitgenossen, so entbehren doch auch seine erzählenden Darstellungen grösseren Umfangs nicht allen künstlerischen Reizes, ja gewissermassen zeigt der Verzicht auf lebhafte äusserliche Kontraste, die Andere zur Verdeutlichung des Vorganges benötigen, dass er sich Künstler genug fühlte auch mit feineren Mitteln seinen Werken Geltung zu verschaffen. Man hat ihm dieses Vermeiden lebendiger Gegenüberstellung als einen Mangel an Können ausgelegt; und gewiss, es entsprach seiner Anlage nicht, doch er war sich dessen bewusst, und hütete sich wohl ein Gebiet zu betreten, das ihm fern lag, aber er gab dafür ein Anderes, jene zarteren schwebenden Empfindungen, die man wiederum bei kräftigeren Naturen vermissen wird. Ueber allen seinen Werken liegt eine grosse Ruhe, man möchte sagen Haltung, seine Gestalten sind feinfühlige, wenn auch nicht geistreiche Menschen, voller Empfindung. Wohl keinem seiner deutschen Zeitgenossen ist es gelungen reizvolle weibliche Lieblichkeit; jugendliche Anmut, demütige Ergebung, stille Wehmut und sinnendes Grübeln, so wie er wiederzugeben. Tiefer Ernst und zarte Grazie zeichnen seine Werke aus.

Wie der Inhalt seiner Kunst sich stets in solch gedämpft harmonischen Farben bewegt, so bleibt auch die Form mit Bewusstsein allem fern, was das Schönheitsgefühl des sinnlichen Auges peinlich berühren könnte. Die Zeichnung seiner Figuren und speziell die rythmische Anlage der Gewandung, welche bei aller Lebhaftigkeit des knittrigen Faltenspiels niemals eine unentwirrbare Unruhe aufkommen lässt, gibt den eminent fein entwickelten Sinn des Meisters für dekorative Wirkung und malerische Lichtverteilung zu erkennen. Insonderheit zeigt sich sein vornehmer Geschmack bei Einzelfiguren in der geschlossenen und doch anmutig bewegten Führung des Konturs, wodurch nicht zum wenigsten jene Ruhe und jener Adel der Erscheinung bewirkt wird, der alle seine Gestalten umgibt.

Riemenschneiders Figuren sind durchweg mager und schlank gebildet. Ihre Haltung, noch in der gothischen Linie geschwungen, ist graziös und besonders zierlich bei den Frauen ohne dabei geziert zu erscheinen. Die Männer sind magere, knochige Bürgersleute mit ausdrucksvollen Köpfen und Händen. In den Proportionen der Gestalten ist auffällig, dass der Oberkörper durchweg zu kurz im Verhältnis zum Unterkörper gehalten ist. Schmale, hängende Schultern, kurze Arme und dementsprechend etwas zu klein gebildete Hände mit langen schmalen Fingern sind Charakteristika der Frühzeit des Meisters, welche in den späteren Arbeiten nicht mehr so auffällig hervortreten. Verhältnismässig wohl verstanden sind manche nackten Figuren, wenigstens um vieles besser, als die meisten aus gleicher Zeit. Besonders gilt das von einigen Kruzifixen, welche eine bemerkenswert gute Anatomie und Beobachtung der Bewegung zeigen. In ganz späten Arbeiten steigert sich oft das Magere, Zierliche bis zum Ueberschlanken, während plumpe oder gedrungene Gestalten von Riemenschneider niemals gearbeitet worden sind. Charakteristisch ist für ihn die Anlage des Idealgewandes, in welches er seine Apostel, Christus, Johannes den Täufer, Gott Vater, Maria und andere weibliche Heilige, gemäss der Kunsttradition, kleidet. Es besteht aus einem einfachen um die Gestalt in bewegter Drappierung gelegten Manteltuch, unter dem die Männer einen langärmeligen um die Hüften gegürteten Kittel tragen, der bis zu den Fuss-

knöcheln herabreicht, während bei den Frauen die einfache Moderobe unter dem Mantel benutzt wird.

Daneben bevorzugt der Meister das reiche modische Zeitkostüm, die Rüstung der Ritter und die Amtstracht der Geistlichen, je nachdem der Gegenstand es zuliess oder aber erheischte. Die subtile Wiedergabe des Ornamentes, Schmuckes und der kostbaren Musterung der Stoffe zeigen seinen echt deutschen Fleiss und seine lebhafte Freude am kleinsten in der Natur.

Ein hervorragendes Erkennungszeichen Riemenschneiderscher Arbeiten bietet die Auffassung und technische Wiedergabe des Stoffes bei jenen weiten faltigen Gewändern. Das Zeug, aus dem man sich diese Kleider hergestellt denken muss, lässt sich wohl am besten als eine dünne etwas gesteifte Leinwand bezeichnen, im Gegensatz zu Wohlgemuths und Stoss' Gewandungen, bei denen man mehr an ein Wolltuch erinnert wird, dessen Faltenbrüche etwas weicher ausfallen. Der Leinenstoff zeigt lange Faltenzüge die plötzlich rechtwinklig abbrechen, mit scharf kantigen Flächen und schmalgratigen Faltenhöhen. Zahlreiche, knittrige Spielfaltenpartien beleben die grossen Motive, das entsprach dem Geschmack der Zeit. Doch trotz all dieser Unruhe lässt Riemenschneider den Akt unter der Gewandung sichtbar bleiben, in langen Zugfalten, die der Bewegung des Körpers folgen, bringt er diesen zur Geltung und nur da, wo solche Erklärung nicht nötig, wo dagegen ein unruhiges Motiv die malerische Wirkung verstärkt, bringt er es an. Oft hat ein geschwungener flatternder Zipfel nur den Zweck eine eintönig wirkende Stelle zu beleben oder einen Stab, der mit seiner ununterbrochenen Linienrichtung die Harmonie stören oder die Bewegung der Figur verschleiern würde, teilweise zu verdecken und so das Auge des Beschauers auf das Motiv des Aktes zu konzentrieren. In den frühsten Werken bemerkt man wohl noch etwas willkürliche Unruhe, während die Arbeiten der guten Zeit eine höchst harmonisch rythmische, abgestufte Faltenanlage zeigen, wobei die einzelnen Züge und Bauschen gegeneinander aufs sorgfältigste abgewogen sind. Ein beliebtes Motiv, das dann freilich auch seine Schüler häufig verwerteten, ist der in sich zurücklaufende, vom Winde umgeschlagene

Mantelsaum, der bei dem Chormantel der Bischöfe und den Chorkleidchen der fliegenden Engelgestalten vornehmlich Anwendung findet. In späteren Werken bekommt gerade dies Motiv etwas trockenes, hölzernes und verliert den luftigen, lokkeren Schwung. Ueberhaupt werden alle Gewandmotive schlaff, die Zipfel hängen spitzwinklig herab und alle Faltenzüge zeigen die Tendenz nach der Senkrechten, gleichsam als hätten sie sich mit der Zeit ausgehängt. Bei den häufiger in der Werkstatt gearbeiteten Figuren, wie Madonnen, heilige Frauen und Bischöfe, sind die einmal angewendeten Motive immer wieder, mit geringen Aenderungen der Spielfalten, gleichmässig verwertet worden, so dass bei solchen Figuren eine Datierung im einzelnen Falle unmöglich ist.

Ist nun schon die Gewandbehandlung ein charakteristisches Kennzeichen der Werkstätte des Meisters, so sind die Köpfe und Hände seiner Figuren noch in viel höherem Masse von Bedeutung für die richtige Erkennung einer Arbeit Riemenschneiders. Bei allen eigenhändigen Arbeiten ist gemeinsam die feine und gewissenhafte Behandlung der Hände. Ausnahmslos hat der Meister lange, schmale dünnfingerige Hände gebildet; bei den Männern sogar meist übermässig mager, die Adern und Knochen unter der Haut zeigend, aber voll Kraft und Charakter. Eine graziöse, zarte Frauenhand gelingt ihm oft entzückend, wobei er gerne die Grübchen nachbildet, welche bei feingepflegten, fleischigen und doch zartknochigen Frauenhänden, ähnlich wie bei Kindern, am Ansatz der Finger entstehen. Sehr viel Wert legt er ferner darauf, dass die Haltung der Hand, die Bewegung der Finger elegant und im Kontur sympathisch wirkt. So beugt er mit Vorliebe den kleinen Finger, oft auch den Ringfinger ein wenig, um die Zierlichkeit der einzelnen Finger deutlicher werden au lassen, ohne je eine unnatürlich gespreizte Hand zu schaffen. Wenn man allgemein von der meisterlichen Behandlung der Hände auf die Tüchtigkeit eines Künstlers schliessen darf, so hat sich Riemenschneider das bestmögliche Zeugnis mit seinen zahllosen immer vortrefflich gearbeiteten Händen selbst ausgestellt.

Ebenso durchgebildet und wohlverstanden sind meist seine Füsse gearbeitet, doch ist hier das Material zur Beurteilung

beschränkter, da die Füsse seltener unter dem Reichtum der Falten sichtbar werden, sehr häufig bekleidet sind, — bei den Frauengestalten sogar durchgängig — und auch öfter in der richtigen Beurteilung der perspektivischen Wirkung etwas vernachlässigt wurden, da sie vom Beschauer doch nicht gesehen werden konnten.

Am wichtigsten ist natürlich die Betrachtung der Köpfe. — Da ist nun zunächst eigentümlich, dass Riemenschneider sich nicht bemüht tiefgehende Unterschiede in der Kopf- und Gesichtsbildung zu geben. Seine sämtlichen männlichen Gestalten scheinen ein und derselben Familie zu entstammen, es sind alle Brüder, die sich durch Alter, Barttracht und Haarschnitt unterscheiden. Nie hat er versucht verschiedene Charaktere zu unterscheiden, durch die er eine grössere Manigfaltigkeit hätte erreichen können. Allen ist ein ernst grüblerischer oder wehmütig empfindsamer Zug eigen. Einfache Bürgersleute, deren Arbeitsfeld weniger auf dem geistigen Gebiet zu suchen ist, und denen das Denken immer etwas Schwierigkeit bereitet, führt er uns vor. Das reichste Vergleichsmaterial bieten seine Apostelfiguren; höchst ehrenwerte Leute aus dem Volke, denen das gleiche Streben, Hoffen, Sorgen und Entbehren gleiche Physiognomien aufgedrückt hat. Ja selbst die Portraitköpfe sind von einem Hauch dieser Riemenschneiderschen Physiognomie gestreift. Alle seine Gestalten sind mit reichem Lockenhaar geschmückt, wobei die stilisierte Auffassung und technische Behandlung der einzelnen Haarpartien und Lockensträhne immer wieder die gleiche ist. Auch hierin zeigen sich alle als Brüder. Diese Gleichmässigkeit darf jedoch nicht als ein Mangel an Phantasie beim Künstler ausgelegt werden, vielmehr ist sie der Ausdruck eines klarbewussten, einheitlichen Stilwillens, und thatsächlich muten uns seine Gestalten so unendlich zusammengehörig an, ja manche Zerrissenheit und Zusammenhanglosigkeit in der Komposition wird eben durch diese Uebereinstimmung der Typen wieder harmonisiert, wir empfinden unwillkürlich die innere Zusammengehörigkeit dieser Menschen.

Auch die Frauen sind einander sehr ähnlich, doch lassen sich immerhin zwei Typen scheiden. Einmal findet sich ein

rundlicheres, volleres Gesicht, mit weich behandelten Wangen und breiter Stirn, welches mehr für die Frühzeit des Meisters charakteristisch ist; zum andern ein schmaleres etwas ausgeprägter behandeltes Antlitz mit vorgearbeitetem Kinn, etwas eingedrückten Wangen und starkgeschrägtem Augenspalt, seinen mittleren und späteren Werken eigen. Sinnig und lieblich, etwas träumerisch und etwas bekümmert, das sind die Empfindungen, welche Riemenschneider seine Frauengestalten hegen lässt. Eine reichere Abwechslung erreicht er durch die Haartracht und Kopfbedeckungen, indem er bald langes über die Schultern herabwallendes Lockenhaar, bald die kunstvolle Flechtenfrisur der Mode, mit den phantastischen Hauben und Wulsten bildet; dann wieder besonders bei den heiligen Frauen in Kreuzigungsscenen und Beweinungen das Dominikale und Kinntuch verwendet.

Diese gleichmässige Stimmung, die über allen Köpfen Riemenschneiders liegt, resultirt aus der eigenartigen Auffassung und demgemässen technischen Behandlungsweise der einzelnen Gesichtsteile, welche den Meister und seine Werksttatt leicht erkennen lassen. Der Kopf ist fast ausnahmslos im Verhältnis zur Schulterbreite zu gross, dagegen mit der Höhe der ganzen Gestalt verglichen etwas zierlich. Dabei ist die Stirn bei den Männern breit und niedrig und die Schädelwölbung im Vergleich mit dem langgestreckten Gesicht zu flach, worüber selbst die reiche Lockenfülle nicht hinwegtäuschen kann. Das Gesicht läuft von dem stark betonten Jochbein zum Kinn auffällig spitz und mager zu. Vielleicht das deutlichste äusserliche Kennzeichen eines riemenschneiderschen Kopfes ist der Mund. Fast ausnahmslos ist der Kontur der Oberlippe von den Mundwinkeln zur Mitte hin stark nach oben gezogen und zwar in nach oben geöffnetem Bogen, die Kerbe der Oberlippe setzt kurz und bestimmt ein, wodurch der Mund etwas süssliches bekommt. Zwei kleine Grübchen rechts und links von der Kerbe lassen das Zäpfchen der Oberlippe entstehen. Der Mundspalt ist in Form eines nach unten geöffneten Bogens gebildet, in späteren Werken, einfach mit einem Hieb des gebogenen Meissels; hierdurch wird der melancholische, bekümmerte Ausdruck der Köpfe bewirkt. Die Unterlippe ist vorn ziemlich steil abgeflacht,

aber voller entwickelt, als die Oberlippe. Der Mund erscheint sehr klein, was seinen Grund darin hat, dass der Meister zur Einsetzung der Mundwinkel nicht von der Mitte des Augapfels, sondern von den Ansatzstellen der Nasenflügel abmisst. Die Nase ist mit schmalem Rücken gebildet und im Profil leicht bewegt. Die Nasenflügel sind sehr schmal im Verhältnis zur Augenstellung und die Entfernung vom Nasenloch bis zum Einschnitt im Profil unverhältnismässig kurz, so dass hierdurch und durch die an der Nasenwurzel hochgezogenen Augenhöhlen die Nase selbst ziemlich lang erschcint, obwohl ihr Ansatz meist richtig auf der Horizontallinie durch die äusseren Augenwinkel liegt.

Aucb die Augen sind für die Erkennung der Hand des Meisters von grösster Wicbtigkeit. Die Thränendrüse liegt durchweg höher als der äussere Augenwinkel, dies wiederum ein Grund des traurigen oder träumerischen Blickes seiner Gestalten. Der Augenspalt ist mandelförmig geöffnet, der Augapfel ziemlich hochgewölbt, so dass bei glänzender Oberfläche der Blick leicht starr wirkt. Wo die Iris von Riemenschneider selbst eingezeichnet ist, tritt die eigentümliche Tendenz hervor, die Augensterne etwas divergieren zu lassen, wodurch dem Blick etwas schwärmerisches, weltabgewandtes verliehen wird. Die Richtung des Blickes ist gewöhnlich ein wenig unter die Horizontale gesenkt in die Ferne schweifend. Unter dem Unterlid liebt Riemenschneider mehrere paralell laufende scharfe Einschnitte zu machen, welche den Ausdruck der träumerischen Kümmernis verstärken. Sehr häufig wirkt die Augenhöhle etwas flach, obgleich sie an der Nasenwurzel tief ausgeholt ist. Diese Wirkung hängt einmal mit der Behandlung des Wulstes über dem Auge zusammen, den der Meister gern stark vortreten lässt, wodurch der höchste Punkt des Auges mehr nach aussen gezogen wird; zum zweiten mit der breiten Behandlung der Stirn, welcher die Oberfläche der Augenhöhle folgen muss. Die Augenbrauen sind von der Nasenwurzel in gebrochener Linie über den Wulst gezogen. Die Stirn ist breit und muskulös; die Stirnberge sind sogar bei einigen Frauenköpfen angedeutet; der Oberaugenhöhlenrand tritt kräftig hervor. Das Jochbein ist deutlich angegeben; die Wangen sind in scbarfer Wendung zum

Mund und andrerseits stark nach hinten gearbeitet, wodurch der Eindruck der Magerkeit bei den Männerköpfen besonders auffällig wird. Das Kinn ist dann wieder merklich herausgeholt und darunter je zu beiden Seiten eine leichte Mulde gesetzt, um die Kehlkopfpartie hervorzuheben. Der Hals ist schmal gebildet, bei einigen Frauengestalten eine leichte Neigung zur Kropfbildung zeigend. Die Behandlung der Ohren ist ohne Belang, da dieselben fast ausnahmslos unter der Haarfülle verschwinden. Die Falte von der Nase zum Mund, die sogenannte Kummerfalte, fehlt fast bei keinem männlichen Kopf und lässt den schon oft erwähnten betrübten Ausdruck der Gesichter noch schärfer hervortreten. Die Haare sind bei den besten Arbeiten des Meisters mit der grössten Liebe durchgebildet und besonders die reichen Locken seiner jugendlichen Köpfe sind Meisterstücke der Schnitzkunst. In luftig durchbrochener Arbeit bei oft grossartig erfundener Anordnung schlingen sich freigearbeitete Lockensträhne kunstvoll ineinander, so dass der Eindruck eines solchen Lockenschwalles, trotz der stilisierten Auffassung des Details vollständig naturwahr und lebendig erscheint.

In späteren Werken, besonders in Schularbeiten werden diese Kennzeichen riemenschneiderscher Art härter und manierierter; die Formen werden nicht mehr so sorgfältig ins Detail gebracht und verraten wenig mehr von der lebendigen Frische unmittelbarer Naturbeobachtung, welche den frühen Werken den Stempel erster Meisterwerke aufdrückt. Die Mutmassung liegt nahe, dass Riemenschneider in späteren Jahren manche Arbeiten ganz in die Hände seiner Gesellen gelegt habe, die dann nach vorhandenen Vorbildern so gut sie es konnten in des Meisters Manier arbeiteten.

Bevor nun von den Werken selbst die Rede sein wird, soll eine allgemeine gedrängte Uebersicht über das Werden und den Wandel innerhalb der Kunst Riemenschneiders vorausgeschickt werden, wobei natürlich nur die wichtigsten charakteristischen Werke erwähnt werden können.

Von einer eigentlichen Stilentwicklung kann bei Riemenschneider nicht die Rede sein, da wir ihn gleich in den ersten Werken als den fertigen, seinen eigenen Weg gehenden Künstler

kennen lernen, der die Eindrücke, die er als Lehrling empfangen, bereits zu einer ihm eigenen neuen Kunst verarbeitet hat, so dass man die Lehrstätten, die er durchwanderte nurmehr ahnen kann. Arbeiten aus seiner Lehrzeit kennen wir nicht, die allererste Jugend bleibt uns vollkommen dunkel. Nur einige Werke aus der frühen Meisterzeit lassen noch in etwa neben den individuellen Zügen Erinnerungen an fremde Einflüsse gewahren, wovon oben bereits die Rede war. Diese erste Periode umfasst etwa die ersten zehn Jahre nach seiner Aufnahme als Bürger von Würzburg also die Jahre von 1485 bis 1495. Das frühste dem Meister zugeschriebene Werk datiert vom Jahre 1487, es ist das Grabmal des Ritters Eberhard von Grumbach,[1] mit dem also für uns eigentlich erst die künstlerische Thätigkeit Riemenschneiders beginnt. Zu dieser ersten Entwickelungsphase gehören von urkundlich oder stilistisch gesicherten Werken die beiden Sandsteinfiguren von Adam und Eva nebst den dazugehörigen Tabernakelfiguren[2] für die Marienkapelle zu Würzburg aus den Jahren 1491 bis 1493; und der holzgeschnitzte Hochaltar zu Münnerstadt[3] aus der Zeit zwischen 1490 und 1492, an welchem besonders die Figuren eines h. Kilian und einer h. Elisabeth als typisch für diese Frühzeit des Meisters betrachtet werden können, insoferne die Gewandbehandlung sehr stark an Nürnberg gemahnend, noch nicht jenen für Riemenschneider charakteristischen, harmonisch geordneten, grossen Wurf zeigt, daneben aber andrerseits seine Art zu arbeiten in der Typik und der ganzen Auffassung der Gestalt bereits deutlich bekundet. Weiter gehört dieser Zeit noch die reizvolle Steinfigur der Maria mit dem Kind in der Neumünsterkirche[4] zu Würzburg an, die ihm stilistisch sicher zuzuweisen ist und aus dem Jahre 1493 stammt. Auch bei ihr ist als Kennzeichen der ersten Periode die Art der Faltengebung hervorzuheben, wie sie an einer Stelle des Manteltuches rein willkürlich mehr eine Spielerei mit der Form, als direkte

---

[1] Vgl. S. 66—68, Abb. Taf. II.
[2] Vgl. S. 79—85.
[3] Vgl. S. 68—79, Abb Taf. III.
[4] Vgl. S. 85, Abb Taf. IV.

Naturbeobachtung verrät, wohingegen die Auffassung des Ganzen, der herrlich geführte Kontur und besonders das liebliche Antlitz der Madonna und die überaus fein gearbeiteten Hände, sowie das lebendig bewegte Jesuskind bereits deutlich auf die folgende Periode der Kunst Riemenschneiders hinweist. Ebenso muss dieser Zeit der undatierte Apostelaltar in der Sammlung des Heidelberger Schlosses[1] zugeteilt werden, bei dem freilich die Behandlung der Köpfe und Hände bereits auf dem Niveau des Marienaltares zu Creglingen steht, der aber in der Behandlung der Gewänder nach rückwärts weist. Ein 1494 für den Dom zu Würzburg von Riemenschneider ausgeführtes Sakramentshäuschen ist leider nicht mehr erhalten.

Den Wendepunkt bildet sodann das Grabmal für den Bischof Rudolf von Scherenberg im Dom zu Würzburg,[2] das trefflichste Portrait, welches Riemenschneider geschaffen, bei dem auch in der Gewandung bereits das Verlangen deutlich zu Tage tritt die Faltenmotive in rythmischen Partien zu geben, so dass es trotz vorhandener Erinnerung an den Münnerstädter Altar im Wurf des Gewandes, als das erste die Blüthezeit Riemenschneiders einleitende urkundlich beglaubigte Werk betrachtet werden kann.

Die zweite Periode, die Zeit der grössten Freiheit und des vielseitigsten Schaffens umfasst sodann etwa die Jahre 1495 bis 1516 und lässt sich in zwei grössere Gruppen zerlegen, von denen die eine, von c. 1495—c. 1506, alle jene Werke umfasst, welche ihrer Art nach sich um die Altäre im Taubergrund gliedern, wozu ausser dem Marienaltar zu Creglingen, um 1495; dem Blutaltar, 1500 bis 1505; dem untergegangenen Annenaltar, 1505 und 1506; und Rudolfsaltar, 1505, sämtlich für Rothenburg; dem h. Kreuzaltar zu Detwang, um 1500; dem Kreuzaltärchen zu Darmstadt, um 1505; auch alle jene Arbeiten gehören, welche von Bode dem «Meister des Creglinger Altares»[3] zugewiesen wurden, im folgenden jedoch als Werke Meister Dills gesichert werden sollen. Dazu kommen zwei Grabdenk-

[1] Vgl. S. 85—88, Abb. Taf. V.
[2] Vgl. S. 88—93, Abb. Taf. VI.
[3] Vgl. Bode, a. a. O. S. 160—166.

mäler; das des Ritters Conrad von Schaumberg[1] welcher 1499 gestorben war und das der Gräfin Dorothea von Rieneck[2] von c. 1503, sowie vierzehn Sandsteinfiguren an den Strebepfeilern der Marienkapelle[3] zu Würzburg, welche in den Jahren 1500 bis 1506 in der Werkstatt des Meisters gearbeitet wurden.

Es sind die Werke aus der Zeit, da Riemenschneiders Werkstatt in höchster Blüte stand und zum Teil derart mit Aufträgen überhäuft wurde, dass bei manchen Arbeiten eine intensive Mitarbeit der Gesellen, deren im Jahre 1501 allein zwölf in des Meisters Werkstatt beschäftigt waren, wahrzunehmen ist.

Das charakteristische Merkmal dieser Arbeiten ist äusserster Reichtum der Phantasie und mannigfaltigste Erfindung neuer Motive, sowie das Ueberwiegen scenischer Darstellungen, Gruppen und grösserer Cyklen von Figuren; überhaupt die Ausführung grösserer Werke. Dabei sind alle diese Arbeiten aufs sorgfältigste bis ins Einzelne durchgebildet, ein grosser, freier, überaus lebhafter Wurf der Gewänder, luftige und tiefe Behandlung der Falten, sowie virtuose Wiedergabe des Fleisches und der Haare zeichnet diese Gruppe aus. Im Creglinger Altar treten diese Kennzeichen am reinsten und bedeutendsten hervor, nach und nach beruhigen sich dann die Gewandmotive, um allmählich zu ganz bestimmter, schliesslich konventioneller, Rythmik sich zu vereinfachen, indem die Faltenzüge röhrenförmig auf nicht besonders plastisch modellierter Unterlage in gesetzmässiger, immer wiederkehrender Anordnung aufgetragen werden, was in der späten dritten Periode in manirierte Trockenheit der Behandlung ausartet. Ansätzen dazu begegnen wir schon an den Flügeln der Altäre zu Rothenburg und Detwang jedoch hier noch von lebhaftem Geiste beseelt. Zuerst zeigt sich diese Tendenz an Relieftafeln, wie die eben angeführten, dann aber geht sie auch auf die Rundfiguren über und findet sich zu einem festen Schema ausgebildet an zahlreichen Marienfiguren, bei denen sich die rythmische Faltenordnung

[1] Vgl. S. 94—95, Abb. Taf. VII.
[2] Vgl. S. 97.
[3] Vgl. S. 99.

bis ins Kleinste überlegt, immer gleichmässig wiederholt vorfindet. Am frühsten scheint dies Anordnungsprinzip an dem Grabmal der Gräfin Dorothea von Rieneck ausgebildet aufzutreten, da zu gleicher Zeit die Strebepfeilerfiguren an der Marienkapelle zu Würzburg noch ganz den lockeren, freieren Faltenwurf zeigen.

Es scheint diese Vereinfachung mit der intensiveren Beschäftigung Riemenscbneiders mit Steinskulpturen, welche ja einen gebunderen Stil verlangen, als die Holzschnitzkunst, eng zusammenzuhängen, besonders da sie erst deutlicher hervortritt zugleich etwa mit einer anderen bedeutsamen Wendung im Geschmack des Künstlers, welche als Charakteristikum für die zweite Gruppe der zweiten Periode bezeichnet werden soll, nämlich die vorwiegende Anwendung des modischen Zeitkostüms, im Zusammenhang und als Folge der Beschäftigung mit dem Grabmal Kaiser Heinrichs II und der Kaiserin Kunigunde im Dome zu Bamberg (1499 bis 1513). Obwohl dieses Monument bereits 1499 in Auftrag gegeben und Riemenschneider sicherlich sogleich an die Ausführung der Entwürfe gegangen war, tritt die durch dasselbe bedingte Geschmacksänderung bei Riemenschneider bestimmt datierbar zuerst im Jahre 1508 hervor an einem Sandsteinrelief mit der Darstellung einer Beweinung Christi in der Pfarrkirche zu Heidingsfeld. Doch ist es sicher, dass einige undatierte Stücke, die in der Behandlung der Gewandung noch mehr auf die Taubergrundaltäre hinweisen bereits früher entstanden sind als dies Relief, so dass eine genaue zeitliche Scheidung der beiden Gruppen der Blütezeit nicht möglich ist, vielmehr anzunehmen bleibt, dass beide Geschmacksrichtungen, um es so zu nennen, einige Jahre noch gleichwertig nebeneinander herlaufen, das heisst etwa bis zum Jahre 1506, wo der Annenaltar für Rothenburg vollendet wurde. Daher konnten sie nicht als getrennte Perioden, sondern nur als zwei unterschiedene Gruppen derselben Phase aufgefasst werden.

Im Jahre 1516 stirbt der Schottenabt und Geschichtgelehrte Trithemius und sein Grabmal wird von Riemenschneider ausgeführt. Dies in flachem Relief gehaltene Portrait zeigt nun in der Art der Behandlung bereits jene Vereinfacbung und

mehr zeichnende Manier bis zum äussersten ausgebildet, so dass es als die letzte Arbeit der zweiten Periode angenommen werden kann.

Ein bestimmtes Datum als Grenze der zweiten und dritten Periode anzusetzen ist ganz unmöglich, da die Datierung für die späteren Werke Riemenschneiders ungemein schwer ist, insofern ein vollkommen zureichendes Kriterium für diese letzte Zeit nicht vorhanden ist. Nur zwei datierbare Werke zeigen ein bestimmtes Merkmal, dass etwa als ein Charakteristikum der letzten Periode gelten könnte, und zwar ist dies der Versuch des Meisters die neu eingedrungene Renaissanceornamentik als Dekoration zu verwenden. Einmal geschah dies am Grabmal des Bischofs Lorenz von Bibra, welches um das Jahr 1519 entstanden ist; und dann an einer holzgeschnitzten Madonna im Rosenkranz vom Jahre 1521, die sich auf dem Kirchberge bei Volkach befindet. Doch scheint auf diese Anwendung der modernen Dekorationweise als entscheidendes Merkmal der spätesten Zeit nicht allzuviel Gewicht gelegt werden zu dürfen, da manche Stücke in diese Periode gesetzt werden müssen, die solches Kennzeichen nicht aufweisen. Dagegen scheint eine Beobachtung wichtiger zu sein, welche in der späteren Zeit bei den Werken aus Riemenschneiders Atelier zu machen ist, nämlich, dass uns kein neues originelles Motiv mehr begegnet, vielmehr alte, bereits aus den früheren Werken des Meisters bekannte Gedanken und Motive einfach schablonenmässig kopiert werden, ja dass sogar Werke anderer Meister mehr oder minder direkt verwertet werden, wie dies auf den Flügeln eines heute im National-Museum zu München sich befindenden Altar aus Gerolshofen der Fall ist. Dabei zeigen diese Arbeiten eine leblose, trockene Technik, eine konventionelle Vereinfachung der Motive, welche durchaus keine Steigerung zur Monumentalität bedeutet, vielmehr ein Nachlassen des Interesses und der Schaffensfreude bekundet, wie dies doch deutlich eben daraus hervorgeht, dass der Meister es zulässt, dass in seinem Atelier, wenn auch von Gesellenhänden, Geistesprodukte anderer zeitgenössischer Künstler einfach kopiert werden, während er früher aus seiner reichen Phantasie schöpfend, selbst die Vorbilder geben konnte, nach denen seine Schüler arbeiteten.

Freilich liegt eine grosse Schuld an diesem Sinken in dem ausgedehnten Werkstattsbetrieb, wo die Unterweisung der zahlreichen Schüler den Meister selbst allmählich notwendigerweise in einen gewissen akademischen Manirismus hineintreiben musste. Doch dass auch er noch bis ins späte Alter fähig war ganz einzig liebenswürdige Sachen zu schaffen, wenn er noch einmal selbst zum Meissel griff, das beweisen eine Reihe hervorragend vornehmer Stücke, die allem Anschein nach in jene späte Zeit zu setzen sind, unter denen sich freilich keine so grossartige und umfangreiche Werke befinden, wie wir sie aus seiner Jugendzeit gewohnt sind.

Stellt man nun die Frage auf, wie es möglich war, dass ein solch hervorragendes Talent, wie Riemenschneider, dem die Anerkennung nicht versagt und Erfolge reichlich zu teil wurden, so allmählich ermüden konnte, so kann der Grund nicht allein in der Beteiligung der Gesellenhände liegen, vielmehr müssen da andere Ursachen mitspielen, die sich vielleicht aus einem Zusammenhalten der Daten aus dem Leben des Bürgers und jenen aus dem Lebenswerk des Künstlers wenigstens vermutungsweise eruieren lassen. Einmal sind da wohl äussere Umstände anzuführen, die das Leben des Meisters nach dieser Richtung hin bestimmen mussten.

Riemenschneider scheint ein frühgeweckter, reichbegabter Jüngling gewesen zu sein, der sich auf seinen Wanderungen tüchtig umgethan und reiche Kenntnisse gesammelt hatte, da er, der Fremdzugereiste, in unverhältnismässig kurzer Zeit zu Würzburg das Bürger- und Meisterrecht erhält. Seine erste Frau war die Witwe eines Goldschmiedes und wohl sicher älter als er. Arbeit und Ernst bezeichneten so von vornherein das Leben in der Familie und Werkstatt. Allein auf seine Kunst gewiesen konnte der Meister seine ganze Kraft dieser widmen. Mit jugendlichem Eifer suchte er sich durchzuringen und bald häuften sich die Aufträge. Seine Werkstatt wurde immer bedeutender und mit den Aufträgen wuchs der Ruhm. Er zählte zu den beliebtesten Meistern im Lande, hochgeschätzt und vielgesucht. Sechzehn Jahre dauerte diese Ehe voll Arbeit und Erfolg, so dass Riemenschneider bereits ein gemachter Mann war, als seine Gattin im Jahre 1501 starb. Noch weitere 8

Jahre gehen die Aufträge reichlich ein, deren Ausführung sich teilweise noch weit bis in die spätere Periode hineinzieht. Doch mit den besten und lebendigsten Schöpfungen, so weit wir heute urteilen können, ist er bereits gegen die Mitte des zweiten Jahrzehntes des sechzehnten Jahrhunderts fertig. Als Mann nahe an vierzig Jahre alt heiratet der Meister zum zweitenmale. Seine zweite Frau scheint noch ein recht junges Mädchen gewesen zu sein, wenn man danach urteilen darf, dass ihre vier Geschwister noch bis zum Jahre 1516 unmündig waren. Wie weit nun Riemenschneiders bürgerliche Erfolge mit dieser Ehe zusammenhängen ist nicht nachweisbar, doch setzen sie etwa zu der Zeit ein, wo diese zweite Heirat erfolgt sein muss.[1] Im Jahre 1504 wird Riemenschneider zum erstenmal in den Rat gewählt und bleibt fortan in den städtischen Aemtern. Es will nun scheinen, als hätten jene Ehren ihn allmählich seiner Werkstatt entfremdet, denn obwohl noch eine Reihe von Jahren die Arbeit ihren gewohnten, lebhaften Gang geht, hören wir bald, wie der Meister an einzelnen Aufträgen unverhältnismässig lange arbeitet und hie und da von den Auftraggebern zur Eile ermahnt wird, so dass man gar meinen möchte seine neuen Aemter hätten ihm sein Handwerk verleidet; die einfache Werkstatt passe dem Ratsherrn — und vielleicht auch dessen junger Frau — nicht mehr recht. Die Arbeit gerät in die Hände der Gesellen, die nunmehr zahlreich in der Werkstatt beschäftigt sind und handwerksmässig des Meisters Manier fortpflanzen, während dieser selbst zu Rathe sitzt und nur selten mehr zum Meissel greift. Er zählt zu den vornehmen

---

[1] Diese Heirat ist wohl zwischen 1503 nnd 1506 anznsetzen. Denn 1503 lässt sich Riemenschneider ins Spital anfnehmen, wird also wohl noch Witwer gewesen sein. Vgl. Ratsbnch De anno 1497—1510 incl. fol. 154: «Actnm Donnerstag post Thome apē.» 1503. «Man sol aneh Rymenschneider der fünfzig güld inn das Spittal Bringen wil Inn das Spittal annemen, doch sol man sich erkundʒ vnnd Erfaren wes Er mere hat. Daz man daz anch wisse wienol man Im sein Zubůss lasse, ob er aber etwaz liesse vber die L gnld das Es anch dem Spital bliebe.» Danach zn urteilen war Riemenschneider damals krank. Im Jahre 1506 begegnen wir ihm nnn znm ersten mal in der Wohnung «Hinter der Münze» nnd es möchte wohl sein Wohnnngswechsel mit seiner zweiten Heirat zusammenhängen. Bestimmt wird freilich Margarethe Rappolt erst im Jahre 1509 als seine Fran erwähnt, in der oben erwähnten Schnldverschreibung.

Bürgern, kümmert sich um Politik und sociale Fragen und gerät so allgemach in die neue Bewegung mit hinein, die bereits ihre Streiflichter auf die Ereignisse der zwanziger Jahre vorauszuwerfen begann. Voller Ueberzeugung nimmt Riemenschneider Anteil an den Freiheits- und Menschlichkeitsbestrebungen, die allenthalben hervortreten, und eben diese Wandlung musste ihn dann zum zweiten auch aus inneren Gründen seiner Kunst entfremden. Er musste einsehen, dass bei der Fortentwicklung der modernen Geistesrichtung das Gebiet seiner Kunst im Dienste jener Kirche, für welche er sein Leblang geschafft hatte, sich auszuleben begann. Zugleich mochte er fühlen, und das wird wohl den Ausschlag für ihn als Künstler gegeben haben, dass die junge Kunst, die in Dürer ihren beredten Dolmetsch gefunden und allgewaltig vordrang, seinen Anlagen zu fremd, seinem Verständnis zu entfernt lag, als dass er nun noch als gereifter Mann in die neuen Bahnen einzulenken und tüchtiges, fruchtbares zu bringen vermöchte.

Die socialen und religiösen Ideen scheinen seine ganze Seele derart ergriffen zu haben, dass der Künstler in ihm nicht mehr zu Worte kam; denn hätte noch ein Fünkchen der alten Schaffensfreude in ihm gelebt, es wäre unbegreiflich, wie er mit ansehen konnte, dass ein allgemeiner Feldzug gegen alle kirchliche Kunst, also auch gegen seine eigenen Werke, eröffnet wurde, ohne allein aus diesem Grunde schon ein ausgesprochener Feind der evangelischen Bestrebungen zu werden.

Zwar fällt dieser Punkt erst für die letzten acht Lebensjahre des Meisters augenfällig ins Gewicht, doch die Anzeichen einer feindseligen Zuspitzung gegen alles kirchliche Regiment und dessen äussere Zeichen waren bereits seit dem Anfang der zwanziger Jahre hervorgetreten. Konnte doch damals schon ein Schreiner zu Rothenburg an den Rat der Stadt in klagenden Worten schreiben, dass kein Mensch mehr gothische Werke für Kirchen bestelle und sein Handwerk so darniederliege, dass er nicht wisse, wie er sich ehrlich durchschlagen solle.[1]

[1] Rothenburg, Stadtarchiv. Akta der St. Jakobs Pfleg. Nr. 1903.

Das Schicksal Riemenschneiders ist in gewissem Sinne tragisch, so recht ein Beispiel aus der Uebergangszeit von einer Epoche zur andern. Voll und ganz erzogen in den Anschauungen der vergangenen Zeit, gerät der Meister in die Stürme der neuen Bestrebungen; sein Herz und Verstand hangen diesen an, seine künstlerische Fähigkeit vermag jedoch nicht zu folgen. In einflussreicher bürgerlicher Stellung findet er glücklich einen Ersatz für die Thätigkeit als Künstler, gerät dann aber unvorsichtig und übereilt in die politischen Verwirrungen der Zeit und verliert dabei auch diesen letzten Berufskreis. Durch Alter niedergebeugt und vereinsamt in seiner Seele mag er da wohl die letzten Jahre seines Lebens in stiller Resignation unthätig hingebracht haben.

Dritter Abschnitt.

ERSTES KAPITEL.

Die grösseren Werke Tilmann Riemenschneiders, in chronologischer Folge.

Die Frage nach dem «Meister des Creglinger Altares».

Bei der Aufzählung der Werke wird im Allgemeinen die chronologische Folge innegehalten werden, jedoch nicht als einziger und wichtigster Gesichtspunkt in den Vordergrund gerückt sein, vielmehr soll die vornehmlichste Aufgabe in der Lösung der Frage bestehen, ob Riemenschneider und der «Meister des Creglinger Altares» wirklich zu trennen oder ob sie identisch sind. Um nun durch die immerhin nur vermutungsweise Einreihung einer grossen Anzahl von undatierten Arbeiten in das Gesamtwerk von vornherein die Uebersichtlichkeit nicht allzusehr zu beeinträchtigen, sollen zunächst mit möglichster Beibehaltung der zeitlichen Folge die grösseren urkundlich oder stilistisch gesicherten und datierten oder datierbaren Werke im Zusammenhang besprochen werden; besonders da erst nach

Entscheidung der Frage über den Creglinger Meister manche hervorragende Einzelwerke ihren Platz in der Zeitfolge werden finden können.

Erste Periode (c. 1485—c. 1495).

Das Grabmal des Ritters Eberhard von Grumbach.

Als frühstes Werk Riemenschneiders wird von Becker, dem sich alle andern anschliessen, das Grabmal des Ritters Eberhard von Grumbach [1] in der Pfarrkirche zu Rimpar angeführt. Der Ritter ist im Jahre 1487 gestorben und vom Künstler hier auf einer einfachen Sandsteinplatte in sehr hohem Relief mit der vollen Ritterrüstung ausgehauen. Eine um den Stein laufende Inschrift lautet folgendermassen: «Anno dn̄i · M · CCCCLXXXVIj · an sant Affratag starbe . . . vri gestre̅g · vnd · vest · her̄ · Ebierhart · vo Gru̅bach · Ritter · zu · Rimpar dem . . . gnad am.» An den vier Ecken der Platte befinden sich die Familienwappen [2] angebracht. Oben links das Wappen von Grumbach (Vater), rechts von Collenberg (Mutter); unten links von Löwen gehalten das Wappen von Stettenberg (Grossmutter mütterlicherseits) und rechts das von Thüngen (Grossmutter väterlicherseits). Der Ritter steht aufgerichtet en face da, die Linke ruht auf der Parierstange des Schwertes, die Rechte hält einen Streitkolben. Um den Hals ist die Ordenskette des Ordens vom Schwert oder Stillschweigen [3] gelegt mit den daran gehängten Abzeichen der fränkischen Rittergesellschaften der Fürspange und des Bären. Die Verzierungen an Rüstung und Schwert sind äusserst sorgfältig durchgeführt. Der Löwe, der zu Füssen des Ritters liegt, mit dem gutmütigen Seidenhund-

---

[1] Becker, a. a. O. S. 5 und 6. — Andreas Niedermeyer, Kunstgeschichte der Stadt Würzburg, 1860. Wzbg. u. Frkft. S. 258. — Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern, 1862. München. S. 531. — Lübke, Geschichte der Plastik. Lpz. 1871. S. 638, Abb. — Weber, a. a. O. S. 38. — Carl Streit. a. a. O. S. 22, Abb. Taf. 69. — Bode, Geschichte der deutschen Plastik. S. 167. — Hier Abb. Taf. II.

[2] Streit, a. a. O. S. 22.

[3] Vgl. Becker, Weber. — Der Orden wurde von Guy von Lusignan, dem Könige von Cypern, gestiftet.

gesicht, den kleinen Mausohren und der kahlen Stirne lässt darauf schliessen, dass der Künstler ein solches Tier niemals in Wirklichkeit gesehen hat. Das Gesicht des Ritters zeigt ältliche, bartlose Züge. Vielleicht ist hier Portraitähnlichkeit angestrebt, besonders die Bildung der Nase lässt darauf schliessen, da sie von dem bei Riemenschneiders Idealgestalten gewohnten Typus wesentlich abweicht. Die Behandlung der übrigen Gesichtsteile dagegen, lässt die Art des Meisters eher erkennen. In der Haltung des Körpers liegt etwas Steifes und Gezwungenes; man hat die Empfindung, als stehe der Ritter recht unsicher auf dem Löwenrücken und fühle sich in der Rüstung beengt.

Als Ganzes betrachtet lässt das Grabmal zwar die Gewohnheiten der riemenschneiderschen Hand erkennen, erhebt sich



11. Ritter Eberhard von Grumbach.

jedoch künstlerisch noch nicht über das Niveau der gleichzeitigen Arbeiten anderer Meister, es fehlt die lebensvolle Auffassung, die des Künstlers bessere Zeit auszeichnet. Zu erklären ist dies aus der frühen Zeit der Entstehung, dann aber haben auch derbe Zerstörungen und Restaurationen wohl viel vom ursprünglichen Zustand hinweggenommen, der obere Abschluss des Steines ist heute verschwunden.

Der Hochaltar für die Pfarrkirche zu Münnerstadt.[1]

Das erste urkundlich für Riemenschneider gesicherte Werk datiert aus dem Jahre 1490 und nahm zu seiner Fertigstellung zwei Jahre in Anspruch. Es ist dies der holzgeschnitzte Hochaltar für die Pfarrkirche zu Münnerstadt, der dem Meister am 26. Juni 1490 angedingt wurde. Die erhaltenen Urkunden[2] geben einen guten Begriff von der Art und Weise, wie in jener Zeit derartige Aufträge an die Künstler vergeben wurden. Die Anordnung des Ganzen wurde nicht nur im allgemeinen vorgeschrieben, sondern bis ins Einzelne ausgeführt, was der Meister anzubringen und wo er die einzelnen Stücke aufzustellen habe. Lediglich die Ausführung der vorgeschriebenen Tafeln und Figuren, das heisst, das «Wie», blieb dem Geschmack des Künstlers anheimgegeben.

Im Herbst 1492 scheint Riemenschneider die Arbeit bereits beendet und den Altar aufgestellt zu haben, denn die Summe der Zahlungen, die er bis dahin erhalten hat, nämlich 30 + 10 + 20 + 22 + 10 + 60 fl. ergibt 152 fl., macht sieben Gulden mehr als ausbedungen war. Diese 7 Gulden mögen als Transportkosten und Auslagen für das Eisenwerk, das bei der Zusammensetzung der Teile Verwendung fand, anzusehen sein.

---

[1] Weber, a. a. O. S. 32—37. Abb. der Fusssalbung S. 31; des h. Kilian S. 33; der h. Elisabeth, S. 35. — Streit, a. a. O. S. 18—22. Abb. des h. Kilian, Taf. 62; der h. Elisabeth, Taf. 62; der Maria im Garten, Taf. 50; der Fusssalbung, Taf. 49; der Communion, Taf. 63; sämmtlich in verkehrtem Abzuge, ebenso die Grablegung der h. Maria Magdalena, Taf. 64. — Bode, a. a. O. Abb. S. 175, die h. Elisabeth. Hier. Taf. III, Einzelfigur Maria Magdalena aus dem Mittelschrein.

[2] Die Urkunden wurden von Dr. Albert im Archiv des Pfarramtes aufgefunden. Ihr Wortlaut ist unten Anhang I wiedergegeben.

Während der Regierungszeit des Bischofs Julius Echter von Mespelbrunn (1573—1617) wurde der Altar bereits restauriert. Domdechant Kratzer beschreibt ihn 1612 folgendermassen:[1] «Im Chor hat der Altar im Pedal die vier Kirchenlehrer, hübsch gross geschnitzt und gemalt. In der Mitte stehen die Büsserin Magdalena und bloss mit Haaren bedeckt, von sechs Engeln umgeben, welche sie erheben, dann Maria Magdalena und an der Seite der Frankenapostel S. Kilian mit dem Schwerdte. An den Flügeln des Altares sind Tafeln (halbgeschnitzt), welche die Geschichte darstellen, wie Magdalena die Füsse des Heilandes salbt; ferner wie sie den Herrn im Garten befragt; wie die Büsserin Magdalena von einem Bischof die h. Communion empfängt; und endlich ihr Tod und Begräbnis. Im Kapitäl: Gott Vater seinen einigen Sohn im Schosse haltend, dann viellerlei Rollwerk, alles geschnitzt und durchbrochen.»

Der ursprüngliche Aufbau des Altares ist leider nicht mehr erhalten, dagegen ist der bildnerische Schmuck desselben, wenn auch zerstreut, zum grössten Teil noch vorhanden.

In den fünfziger Jahren unsers Jahrhunderts wurde der Altar umgeändert, wobei nur die Figuren des h. Bischofs Kilian, der h. Elisabeth, der beiden Johannes und Gott Vaters mit dem Leichnam Christi wieder Verwendung fanden, während die anderen Teile entfernt wurden. Die beiden Reliefplatten des rechten Flügels sind noch in Münnerstadt und befinden sich im Chor der Kirche hinter dem Altar an der Wand angebracht, während die beiden andern Platten sich auf Schloss Mainberg im Besitze von Frau Sattler befinden. In derselben Sammlung wird auch die Maria Magdalena aus dem Mittelschrein aufbewahrt, welche als anstössig[2] vom Altare entfernt wurde. An

---

[1] Weber, a. a. O. S. 56 und 78 meint, dass hiernach von Riemenschneider anstatt der Evangelisten in der Predella die Kirchenväter gearbeitet worden seien, und glaubt diese in den Büsten im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main Nr. 132—135 zu erkennen (dieselben wurden 1830 von Behrend-Würzburg um 165 fl. erstanden). Diese Frankfurter Kirchenväter haben jedoch mit Riemenschneider nichts zu thun, vielmehr sind sie schwäbischen Ursprungs und gehören in dieselbe Reihe mit den Schnitzwerken am Hochaltar in der Kilianskirche zu Heilbronn, den Weber freilich auch Riemenschneider irrtümlich zuschreibt.

[2] Streit, S. 22. «Aus hohem Befehl Hochfürstlicher Regierung ist von dem hohen Altar die Bildniss Magdalenä von Holz ex certis causis her-

ihre Stelle ist ein modernes Gemälde getreten. Die Engel, welche Maria Magdalena gen Himmel trugen sind verschwunden, ebenso die vier Evangelisten, und Maria, die als Pendant zu Johannes Evangelista im Aufbau gestanden hatte.

Der Altar war der heiligen Maria Magdalena geweiht. Die Legende dieser Heiligen[1] ist sehr verworren, indem zu allen Zeiten darüber Zweifel bestanden haben, ob Maria Magdalena, die Schwester des Lazarus identisch sei mit jener Magdalena, welche im Hause des Simon Christi Füsse salbt, und zugleich mit jener Büsserin, die nach der Legende in einer Höhle zu Beaume in der Provence lebte und zu Aix vom h. Maximinus den Leib des Herrn empfing, worauf sie starb. Meistens werden die drei Magdalenen als identisch betrachtet, wobei dann noch Züge aus dem Leben der h. Maria aegyptica mit verwendet werden.

Das angeführte Programm, nach dem Riemenschneider den Altar auszuführen hatte, lässt diese Vermischung der Personen und Begebenheiten deutlich erkennen. In der Begegnungsscene im Garten ist Maria die Schwester des Lazarus dargestellt. (Joh. 20, 14—18.) Maria Magdalena die Sünderin (Luk. 7, 37—39) ist dann auf der Tafel mit der Fusssalbung abgebildet. Die übrigen Scenen sind weiterhin aus einer Mischung der Legenden der Maria Magdalena und der Maria aegyptica zusammengesetzt. Dass hier eine Verwechslung vorliegt, beweist der Umstand, dass Maria Magdalena nur mit Haaren bekleidet dargestellt werden soll, was in der Kunst für Maria aegyptica charakteristisch, bei Maria Magdalena aber nicht üblich ist. Ferner hatten die Auftraggeber ausdrücklich verlangt, die Scene in eine «Wusteneiung» zu verlegen, was wieder im Büsserleben der Maria aegyptica erwähnt wird, während Maria Magdalena in einer Höhle wohnt. Ebenso ist die Scene der Grablegung aus dem Leben der Maria aegyptica insofern entlehnt, als der Bischof die Heilige selbst ins Grab legt, was bei Maria Magda-

untergenommen und ein gemaltes dagegen hinaufgemacht worden. — Weber, S. 36 scheint diese certas causas gar als stichhaltig zu betrachten, was bei ihm, der doch nur den Kunstwert in Anschlag bringen sollte, eigenartig wirkt.

[1] Stadler, Heiligenlexikon, 1895. Bd IV, p. 27ff. und 170ff.

lena nicht erwähnt wird. Die vielen übereinstimmenden oder ähnlichen Punkte in den Legenden dieser beiden Heiligen lassen es erklärlich werden, dass eine scharfe Trennung nicht immer eingehalten wurde.

Die vier Relieftafeln der Flügel 143 cm. hoch und 125 cm. breit sind noch wohlerhalten und reich bemalt.

Die erste Tafel mit der Darstellung der Fusssalbung Christi, welche ursprünglich oben rechts angebracht war, befindet sich jetzt in der Sattler'schen Sammlung auf Schloss Mainberg.[1]

Im Hause von Simon dem Aussätzigen sind an einem gedeckten Tische in tiefem Gemach Christus mit Petrus, Johannes und Jakobus sowie Simon und Magdalena versammelt. Magdalena kniet vorne im Begriffe die Füsse des Herrn mit ihren Haaren zu trocknen. Der liebreizende Ausdruck der schönen Sünderin entspricht so recht der Art, wie Riemenschneider jugendliche Weiblichkeit zu geben pflegt. Prachtvolles goldenes Haar fällt in Locken über Schultern und Rücken herab; ein weisses Schleiertuch liegt lose auf dem demütig vorgebeugten Haupte, in malerischem Gegensatz zu dem Goldton der Haare. Die Bewegung der knienden Gestalt ist bei lebhaftestem Faltenspiel doch deutlich erkennbar, der Linienfluss ist fein und graziös. Christus, welcher an der linken Seite der Tafel sitzt, trägt das Idealgewand, das in faltenreicher Anordnung, jedoch etwas trocken behandelt, seine Gestalt umgibt. Die übrigen Figuren sind in das modische Kostüm gekleidet. Christus will Simon, der ihm gegenüber an der rechten Seite des Tisches sitzt und auf die kniende Frau verächtlich hinabblickt belehren, und hebt die Rechte zur Bekräftigung seiner Worte empor. Die Typen der Apostel sind ausser Johannes nicht die bei Riemenschneider gewohnten. Jakobus, der sonst dem Christustypus ähnlich gebildet wird, ist hier als behäbiger Bürgersmann gebildet, dem im Augenblick die Thätigkeit des Johannes, der gerade ein Glas voll Wein giesst mehr Wichtigkeit zu haben scheint, als der Vorgang am anderen Ende des Tisches. Petrus blickt dagegen nachdenklich zum Herrn hinüber, als suche er dem tieferen Sinne der Rede Christi Verständnis entgegenzu-

---

[1] Weber, a. a. O. S. 30. Abb. S. 31.

bringen. Auf dem Tische steht alles zum Mahle bereit, Becher und Schüsseln, Brot und Messer liegen darauf verstreut.

Das untere Bild des rechten Flügels, jetzt ebenfalls auf Schloss Mainberg befindlich, stellt die Scene der Begegnung des auferstandenen Herrn mit Maria Magdalena im Garten[1] dar; das «Noli me tangere». Christus ist nur mit einem Mantel bekleidet, der die rechte Schulter und Brust entblöst lässt; mit der Siegesfahne in der Linken. Die Rechte streckt er der vor ihr knienden Maria Magdalena wie abwehrend entgegen. Maria hebt die Rechte zu ihm empor und blickt den Meister mit innig demütigem Ausdruck an. Die Auffassung der knienden Gestalt, die Gewandung, Haare und Kopfputz sind genau, wie auf dem vorigen Blatte. Auch die Bemalung stimmt mit jener der ersten Platte überein. Auf beiden sind die Farben weich und harmonisch gegeneinander abgewogen; keine grellen Töne und bunt wirkende Kontraste sind gesucht. Neben dem Weiss des Gewandes und Schleiers, ein mattes Ockergelb. Der landschaftliche Grund ist in fahlem Graugrün und dunklem Braun gehalten, daneben findet sich an den Gewändern diskretes Rot und Gold und Silber. Die Scene findet in einem grasbewachsenen, umzäunten Garten statt. Hinter der Eingangspforte steigt ein Felsen empor, in einer grottenartigen Vertiefung desselben sitzt Petrus, der betrübt seinen Kopf in die Hände stützt.

Die Bilder des linken Flügels befinden sich noch in der Pfarrkirche zu Münnerstadt. Auf dem ursprünglich oben befindlichen Blatte ist die Scene dargestellt, wie der Bischof Maximinus der büssenden Magdalena das Sakrament darreicht.[2] In einer steinigen Wüste findet der Vorgang statt, fern am Horizont erblickt man die Mauern einer Stadt. Vorne rechts kniet die Heilige nackt nur mit Haaren bewachsen mit lieblichem, kindlichem Ausdruck in dem zarten Gesichtchen, das von goldenem reichen Lockenhaar umrahmt ist. Ueber Brust

[1] Katalog der fränkischen Ausstellung von Altertümern. Würzburg 1898. Nr. 1268.

[2] Weber, a. a. O. S. 36. — Streit, a. a. O. Abb. Taf. 63 in verkehrtem Abdruck. — Katalog der Ausstellung. Wzbg. 1893. Nr. 261 «authentisches Werk Riemenschneiders aus seiner Frühzeit, stark bemalt».

und Nacken fallen die Haare in weichen Wellen bis zu den Knien hinab. Mit betend erhobenen Händen blickt sie zum Bischof auf, der von links herantritt um ihr den Leib des Herrn zu spenden. Der Bischof ist in vollem Ornat dargestellt in goldenem Messgewand und roter goldverzierter Mitra; die Alba ist silberig, die Dalmatica rot mit grünen Fransen, die Schuhe ebenfalls rot. Streit erkennt in dem Bischof ein Portrait Rudolfs von Scherenberg und es ist sehr möglich, dass der junge Künstler sich den Bischof von Würzburg zum Vorbild genommen, immerhin ist die Aehnlichkeit nur allgemein, besonders wenn man diese Figur mit jener auf dem von Riemenschneider gearbeiteten Grabmal Rudolfs im Dome zu Würzburg vergleicht. Hinter dem Bischof erscheint ein spitzbärtiger Mann in Jägerkostüm mit dem Rosenkranz in der Hand; ein schwarzer silbergeränderter Jagdhut deckt den Kopf, der Kittel ist dunkelgrün mit goldenen Säumen, am Arme zeigt sich das Hemd silbern mit roter Bausche, hohe Lederstiefel reichen bis über die Knie hinauf. Dieser blickt zu einem hinter dem Bischof ganz links im Vordergrunde stehenden, in einen langen Mantel gekleideten Bürgersmann hinüber, welcher mit gefalteten Händen andächtig der Scene zuschaut. Er trägt braune Spitzschuhe, ein silbernes goldgerändertes Gewand mit blaugrünen Faltentiefen, auf dem Haupt eine silberne Mütze. Seine Stellung im Vordergrund, die helle leuchtende Tracht und der Umstand, dass diese selbe Person auf dem nächsten Bilde in derselben Stellung (im Gegensinne) wiederkehrt, ziehen die Aufmerksamkeit der Beschauer auf ihn. Weber ist der Ansicht, dass der Künstler hier ein Selbstportrait versucht habe, doch erscheint die Aehnlichkeit nicht so auffällig, im Vergleich zu den gewissen Portraits Riemenschneiders, zudem zeigen die Gesichtszüge einen Mann weit in den dreissiger Jahren, während Riemenschneider allerhöchstens fünfundzwanzig Jahre alt war, so dass man wohl eher geneigt sein könnte in ihm eine der wichtigsten Persönlichkeiten unter den Münnerstädter Auftraggebern zu sehen, besonders da Riemenschneider an andern Werken, wo er seine Person mit anbrachte diese nicht so auffällig in den Vordergrund gerückt hat. Hinter diesen Figuren werden noch drei weitere Personen sichtbar, von denen jedoch nur die Köpfe hervorschauen.

Die vierte Tafel, heute ebenfalls noch zu Münnerstadt, schildert die Grablegung der Heiligen.[1] Schräg im Bilde steht der Sarg, in den der Bischof in vorgebeugter Stellung vorsichtig die Füsse der Verstorbenen gleiten lässt. Drei Engel halten den Oberkörper, jene zur Rechten und Linken in silberne Gewänder gekleidet, der zu Häupten mit einem goldenen Kleide angethan. Die Haltung der Körper und der liebliche Ausdruck der Gesichter zeigen die zarte Anmut, welche Riemenschneiders Werke stets auszeichnet. Die Heilige selbst, wie im vorigen Bilde nackt und nur mit Haaren bewachsen gebildet, liegt mit geschlossenen Augen da, über der Brust die Hände kreuzend, mit stillem keuschem Ausdruck im Gesichte. Der Bischof und der am äussersten rechten Rande des Bildes stehende Bürger sind beide in derselben Gewandung und Farbe gehalten, wie auf dem vorigen Blatte. Die Landschaft öffnet einen Blick in eine steinige Wüste, die bis zum oberen Bildrande ansteigt, wo nur ein kleines Stückchen blauen Himmels sichtbar wird.

Die Bemalung dieser beiden letzten Platten scheint nicht mehr durchgängig die alte zu sein, da die Farben etwas greller und dicker aufgetragen sind, als auf den Mainberger Exemplaren. Die technische Behandlung der Platten zeigt noch manche Unsicherheiten und Härten, die freilich durch die Bemalung gemildert erscheinen.

Bedeutender, als diese Flügelbilder sind die Rundfiguren, welche ehedem den eigentlichen Schrein füllten, besonders, was die Auffassung im allgemeinen und die feine Durchbildung des Details betrifft. Die Hauptfigur des ganzen Werkes, die heilige Maria Magdalena, ist überlebensgross gebildet und ist heute ohne Farbenschmuck und Fassung. Gerade aufgerichtet und unbekleidet, nur mit Haaren bewachsen ist sie dargestellt. Die Füsse berühren nur mit den Zehen den Boden, die schwebende Stellung zu charakterisieren; die Hände sind vor der Brust betend erhoben, der Ausdruck des Gesichtes ist gleich dem der Darstellungen auf den Flügeln, aber feiner

[1] Weber, a. a. O. S. 37. — Streit, a. a. O. Abb. Taf. 64 in verkehrtem Abdruck. — Katalog der fränk. Ausstellung. Würzburg 1893. Nr. 1261.

und bedeutender durchgebildet. Reiches Lockenhaar fällt in Strähnen über Schultern und Nacken, zwei Lockenwellen fliessen über die Brust und den Leib hinab und decken den Schooss. Das Fleisch des Kopfes und der Hände ist weich und rundlich. Die Gesichtsform ist oval und die Stirne breit und glatt. Die Augen zeigen eine starke Schrägung, die Brauen sind flach geschwungen. Der Hals ist besser gearbeitet, als bei manchen andern weiblichen Figuren Riemenschneiders. [1] Das Studium des Nackten und die gute Beobachtung der Form ist auffällig, obwohl die Proportionen nicht ganz befriedigen, besonders der Teil zwischen den Brüsten und dem Schoosse ist entschieden zu lang geraten. Das Technische ist scharf und sicher, die Details fein durchgeführt. Einige Härten, besonders an den etwas konventionell behandelten Lockensträhnen, an denen die Meisselführung der Anlage noch zu deutlich sichtbar ist, mag wohl die Farbenfassung gemildert haben; ja sie sind vielleicht

[1] Vgl. die verschiedenen Mariendarstellungen auf dem Creglinger Altar, welche mit dieser Figur in Typus und Arbeit vollkommen übereinstimmen.

III Maria Magdalena aus dem Mittelstück des Münnerstädter Hochaltars.

in richtiger Berechnung der Wirkung des Kreidegrundes absichtlich stehen gelassen worden. Solche Beobachtung ist oft zu machen, dass Figuren, die auf eine Kreide oder gar Kreideleinwandfassung berechnet waren, etwas hart gearbeitet sind, dass teils die Details übertrieben angegeben werden, wie auch andrerseits, dass gewisse Feinheiten ganz unterdrückt bleiben, in der Erwägung, dass sie der Kreidegrund nachher doch verdecken würde. Derartige ganz feine Einzelheiten wurden dann nach der Fassung in den Kreidegrund hineinmodelliert.

Die Gestalt der Maria Magdalena ist nun freilich bereits im Holz so fein durchgearbeitet, dass die Nachhülfe im Kreidegrund nur sehr gering gewesen sein wird.[1]

Zur Rechten der Maria Magdalena stand im Mittelschrein der h. Kilian, den man heute an dem neuen Altaraufbau, ganz unorganisch, hoch oben angebracht hat, während man die kleineren, schwächer gearbeiteten, für den Aufsatz berechneten Figuren der beiden Johannes tiefer aufstellte.

Der h. Bischof ist in vollem Ornat laut der Vorschrift dargestellt, den Stab in der Linken, das Schwert in der erhobenen Rechten haltend. Sein Blick ist gen Himmel gerichtet, das faltenreiche, ältliche Gesicht ist sehr charakteristisch durchgebildet; auch es zeigt eine wenn auch nur allgemeine Aehnlich-

[1] Streit, a. a. O. S. 18—19. Abb. Taf. 48 in verkehrtem Abdruck. — Katalog der fränkischen Ausstellung von Altertümern. Wrzbg. 1898. Nr. 1279. «St. Magdalena lebensgross. Authentisches Werk Riemenschneiders vom Münnerstädter Altar 1494. (sic!) Die flache Stirn, Nase, Mund, Augen und Hals sehr charakteristisch, desgl. die Hände. Fein durchgebildetes Haar» — Weber, a. a. O. S. 30. — Hier Taf. III. — Weber führt S. 46 aus dem germanischen Museum zu Nürnberg eine «über 1 m. hohe Maria Magdalena, nur mit Haaren bekleidet» an, die er als Versuch! zu dieser Münnerstädter betrachtet — «Haltung und Ausführung ist fast die gleiche, nur die Stellung der Füsse ist ein klein wenig geändert». Diese im Katalog der Originalskulpturen des germanischen Mnseums zu Nürnberg unter der Nr. 370 aufgeführte Figur einer h. Maria aegyptica ist eine ganz handwerkliche Arbeit, in ganz anderem Stil und es ist unmöglich dies Stück mit Riemenschneiders Figur in eine Reihe zu setzen. Der Katalog schreibt mit Recht unter der Tiroler Schule: «dass auch Tirol seine unbedeutenden Meister hatte, beweist die folgende dorther (!) stammende Figur, Nr. 370. Sta Maria aegyptica in steifer Haltung, die beiden Hände betend gefaltet, auf dünnen Beinen stehend. Das Gesicht ist jedes Ausdrucks bar, die herabhängenden Haare, sowie der behaarte Körper vollständig schematisch. Um 1530. Höhe 78 cm.

keit mit demjenigen des Bischofs Rudolf im Dom von Würzburg. Um die Schultern ist der Chormantel gelegt. Die Dalmatica ist in überreichem Faltenspiel geordnet. Aller Zierat an Mitra, Pedum, Schwert und den Gewändern ist mit grosser Sorgfalt behandelt. Die Faltengebung ist noch etwas unruhig und unüberlegt, wenn auch die grossen Züge nicht ganz fehlen, die Haltung der ganzen Gestalt ist etwas gezwungen.

Abbildungen finden sich bei Weber S. 33 und Streit, Taf. 62 in verkehrtem Abdruck.

Die heilige Elisabeth, welche ursprünglich zur Linken der Maria Magdalena im Mittelschrein stand, bildet heute oben im Aufsatz das Pendant zum h. Kilian auf der rechten Seite.[1]

Die Gestalt der Heiligen steht aufrecht da, aber stark in der gothischen Linie bewegt. Das Haupt ist mit einer breiten Haube bedeckt, von welcher die frei gearbeitete Sendelbinde nach vorn über die rechte Schulter fällt. Um Rücken und Schultern ist ein faltiger Mantel gelegt, der auf der rechten Seite ruhig herabfällt, während auf der linken Seite ein reiches Faltenspiel entsteht. Das Untergewand ist das einfach modische Zeitkostüm. In der Linken hält Elisabeth ihr Attribut, die Kanne, während sie mit der Rechten einem zu ihren Füssen knienden Bettler ein Brot reicht. Der Arme ist als kleines Figürchen gearbeitet, mit feiner Naturbeobachtung durchgeführt und beweist die treffliche Gabe des Meisters. Bode,[2] welcher diese Figur abbildet, aber zu Stassfurt in einer Kirche aufgestellt sein lässt, hält die kleine Gestalt des Bettlers für so trefflich, dass er die Figur Riemenschneider nicht zuerkennen kann. Er findet Anklänge an Wohlgemuth und auch wieder an Riemenschneider, doch mag er sie keinem der beiden zuweisen. Bedenken wir nun die frühe Zeit der Entstehung des Altares, so ist bei Riemenschneider die Erinnerung an Wohlgemuths Werke nicht zu verwundern, da wir ja annahmen, dass er bei dem Nürnberger Meister gelernt habe. Da nun diese heilige Elisabeth urkundlich für Riemenschneider gesichert ist, so bildet sie

---

[1] Abb. bei Weber, S. 35. — Bode, S. 175. — Streit, Taf. 62 in verkehrtem Abdruck.

[2] Bode, S. 175.



einen guten Beleg für die Annahme des Lehrverhältnisses Wohlgemuths zu Riemenschneider.

Von den ursprünglich im Aufbau des Altares befindlichen Figuren sind noch Gott Vater mit dem Leichnam des Herrn und die beiden Johannes erhalten und am neuen Altar verwendet.

Gott Vater ist langbärtig dargestellt, in einer Art Nische sitzend; im Schoosse hält er den nackten nur mit dem Lendentuch bekleideten Leichnam Christi, dessen Körper zwischen den Knien des Vaters in sich zusammenbricht, die Arme hängen schlaff herab und das Haupt fällt müde auf die rechte Schulter, die Beine sind eingeknickt, der Eindruck des kraftlosen toten Körpers ist ergreifend zum Ausdruck gekommen. Die Arbeit selbst ist nachlässiger als die an den Hauptfiguren des Altars. Jedenfalls glaubte der Künstler bei der hohen Aufstellung dieser Figuren nicht so sehr ins Detail gehen zu brauchen.

Ebenso sind die beiden Johannesfiguren wenig fleissig behandelt, da auch ihr Standort eine genauere Betrachtung dem Beschauer nicht gestattete.

Das Motiv bei Johannes dem Evangelisten ist ähnlich dem der Sandsteinfigur für die Marienkapelle zu Würzburg, welche Riemenschneider im Zusammenhang mit einer ganzen Apostelfolge nebst Christus und Johannes dem Täufer zwischen den Jahren 1500 und 1506 auszuführen hatte. In der Linken hält er den Kelch, das Zeichen seines Martyriums, die Rechte ist segnend erhoben. Das Haupt ist jugendlich mit reichem Lockenhaar gebildet. Der Mantel ist an der linken Seite in vielen Falten hochgenommen, das Untergewand fällt in senkrechten Falten bis auf die Fussknöchel herab; die Füsse sind unbekleidet.

Johannes der Täufer, heute als Pendant zu der vorigen Figur aufgestellt, stand ehemals ganz oben im Aufsatz. Er hält auf dem linken Arm das Lamm, auf welches er mit der Rechten deutet. Ueber das härene Untergewand ist ein Manteltuch geschlagen, das auf dem linken Arm aufliegt. Der Kopf ist von Locken umgeben, der Bart spitz zugeschnitten.

Alle noch am Altar befindlichen Figuren sind mit diesem zugleich modern bemalt worden. Die nähere Beurteilung der

Figuren ist sehr erschwert durch ihren hohen Standort und das blendende Licht der dahinter befindlichen Chorfenster.

Was für unsere Erforschung des Werdens der Kunst Riemenschneiders an diesem Werke von Wichtigkeit ist, das ist die Beobachtung, dass obwohl der Meister bereits seinen eigenen Weg findet, eigene Ideen in origineller Weise gibt, er doch noch nicht ganz frei geworden ist von den in den Lehrjahren empfangenen Eindrücken und dass besonders in der Behandlung der Gewänder noch jene Grossheit und ausgeglichene Rythmik mangelt, welche das eigentliche Charakteristikum seiner Gewandanlage trotz aller Unruhe ausmacht. Die Behandlung des Fleisches und besonders die Typik der Köpfe und Hände zeigen uns ihn dagegen bereits als vollständig reifen Künstler.

Adam und Eva vom Südportal der Marienkapelle zu Würzburg.[1]

Die frühste urkundlich beglaubigte Arbeit, welche Riemenschneider für Würzburg auszuführen hatte, datiert aus den Jahren 1491 bis 1493. Es sollten zwei Figuren von Adam und Eva, welche sich am Südportale der Marienkapelle befanden, durch neue Arbeiten ersetzt werden und Meister Till wurde mit dieser Aufgabe betraut.

Die Kapelle war Eigentum der Stadt und ihr stand es zu die Arbeiten an derselben durch Ratsbeschlüsse zu vergeben. Schon im Jahre 1490 wurde Riemenschneider für diese Figuren und die dazugehörigen vier Tabernackelfigürchen in Vorschlag gebracht, laut einer Note im Ratsbuch de anno 1483—1496 inclusive, wo es auf fol. 268 heisst:

«LXXXX°. Actum am Monntag nach Leonhardj — Bylde Inn die Kappellen zu hawen.

Eynmütiglichenn beslosszcn, das man˜ Adam vnd Eu˜a vor vnnser frawenn Cappellenn hinwegk thun, In die Cappelen˜

[1] Scharold, a. a. O. S. 324. — Kugler, kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1853, S. 420. — Niedermeyer, a. a. O. S. 217. — Förster, Geschichte der deutschen Kunst. 2. Teil. Leipzig 1860, S. 27, 28. — Sighart, a. a. O. S. 529 — Weber, a. a. O. S. 17 u. 18. Abb. S. 19. — Becker, a. a O. S. 6. — Streit, a. a. O. S. 24 u. 25. — Bode. a. a. O. S. 168. Abb. der Eva.



setzenn, vnd anndere Adam vnd Eua meyst˜ Tyln_ zirlichenn hawnn lassenn solle, Auch Ime firet˜ anndere bylde zu hawen usswendigs der Capellenn beuollenn.»

Dies war also am 8. November 1490 bereits beschlossen, aber erst am 5. Mai des folgenden Jahres wird die Arbeit fest an Riemenschneider übertragen.[1] Die beiden Figuren sollten etwas über lebensgross sein auf Consolen stehen und mit einem Baldachin gedeckt werden, wozu man eine Zeichnung gefertigt hatte. Die Steine sollte Riemenschneider selbst beschaffen und zwar von Königshofen her, auch die Aufstellung ging auf seine Kosten, nur das dazu gehörige Gerüst soll ihm frei gestellt werden. Für die ganze Arbeit werden ihm 110 Gulden versprochen, bei ganz besonders guter Ausführung wurden ihm noch 10 fl. besonders in Aussicht gestellt. Im Anfang des Jahres 1492 erst bestimmt man, welche Figürchen oben in den Baldachinen angebracht werden sollen; einerseits der englische Gruss, andrerseits das «noli me tangere».[2]

Obwohl Riemenschneider sich verpflichtet hatte die ganze Bestellung vor dem 8. Juli 1492 zu erledigen ist dieselbe 1493 noch nicht beendet, in welchem Jahre in einer Ratssitzung

---

[1] Rathsbuch de Anno 1483—1496 inclusive, fol. 283½. «Adam vnd Eua zu hawen Meyster tyln Rymenschneider angedingt.

Actum Dornnstag nach Innencionis Crucis. Uff hewte Habenn Burgemeist˜ vnd Rathe, meist˜ Tyln Bildschnitzern angedingt Adam vnd Eua In Stein zu Hawn vngenlichen dreyen fing hoher dann meist Tyl ist, mit dem Krachstein tabernackel wie man Im ein muster gebenn hat, das auch die bede bylde solche tabernackeln obenn vnd die fus unttenn habe als die meist˜ sind. Er soll auch obenn im Tabernackelnn, In iglichen zwey byldelin hawen, wie man des Rettig wier. Inn weyssen Stein der zu Königshofenn gefellet vnd Er sol allaine Stein vnd allenn Zweck dat-zugebenn. Auch die bylde vnd tabernackel setzenn on eins Rats schad. Dauon sol man Im gebenn icx guldin. So er aber solichs künstlich meyste˜lich vnd zirlich macht das Ein Rathe bekennet. Das ers vol verdint habe, So solle man Ime icxx güldin gebenn | Doch sol man Im Rüstholz leyhenn | vnd Er hat zugesagt das er solichs alles fertigenn vnd setzenn solle vor sanct Kylianstag nechste kommende vber ein Jare.»

[2] Ratsbuch de anno 1483—1496 inclusive, fol. 328.

Adam und Eua

Actum Donnerstag nach Anthonij (19. Januar 1492) Merenteyls beslossenn, das man˜ In den tabernackel darinnen Adam vnd Eua steen vnd von Newem gehawen worde_ sollenn sollenn steen vff einer seitenn der Enngelisch grus vnd vf der annder seittenn Cristus vnd maria magdalena als Er sprach Noli me tange˜».

erst darüber beraten wird ob der Adam ohne Bart dargestellt werden solle.[1] Die Anregung ging jedenfalls von Riemenschneider aus, dessen ganzer künstlerischer Veranlagung der jugendliche bartlose Adam angemessener ist als die häufig wiederkehrende Darstellung eines bärtigen Adams. Man entscheidet sich denn auch für die jugendliche Auffassung.

Erst im Herbste 1493 werden die beiden Gestalten vollendet, an den Consolen ist die Jahreszahl eingemeisselt. Dass die verspätete Ablieferung den Rat nicht ungehalten machte, beweist der Umstand, dass Riemenschneider 120 Gulden, also den ausbedungenen Preis und die in Aussicht gestellte Verehrung erhielt.[2]

Die beiden Figuren sowie auch jene vier kleinen «byldlin» oben im Tabernackel befinden sich jetzt im Besitze des historischen Vereins zu Würzburg, und zwar Adam und Eva, nebst den Consolen, Christus als Gärtner und der Engel aus der Verkündigung im Lokal des Vereins in der neuen Residenz, während Maria Magdalena und Maria aus der Verkündigung in der Maxschule einen unwürdigen Platz unten im Keller neben vielen anderen Werken aus dem Besitze des historischen Vereins gefunden haben.

In ihrem heutigen Zustande lassen die beiden Figuren von Adam und Eva kaum mehr ein Urteil über ihre ursprüngliche vom Rate so anerkannte Vortrefflichkeit zu. In den langen Jahren, in denen sie Wind und Wetter ausgesetzt draussen am Portal der Marienkapelle aufgestellt waren, ist die Oberfläche stark beschädigt worden, besonders sind es die unteren Teile, welche nicht durch den Baldachin vor dem herabströmenden Regen geschützt, am meisten mitgenommen sind. Dazu kommt, dass sie mehrmaliger Ueberarbeitung zu den verschiedensten Zeiten unterworfen waren, deren letzte bei der Ueberführung

---

[1] Ratsbuch, a. a. O. fol. 351. «Actum am Donnerstag Die Lucie otilie Lxxxxiij. Adam kein Bart. «Merenteyls Beslossenn das man˜ Adam den meyst Tyll von Stein hawet keinen Bart machenn solle.»

[2] Ratsbuch, a. a. O. fol. 367.

«Actum am Dinstag nach Natiuitate Mar˜e. (10. Sept.) Adam vnd Eua zu bezalen.

Merenteyls beschlossenn | das die Cappelenpfleg˜ meist tyln Rymenschneider | i^cxx guldin von Adam und Eua zumachen gebenn sollenn dieweyle sie meysterlich künstlich zirrlich vnd Erlich gemacht sind.»

in die Räume des historischen Vereins stattfand. An Beinen und Armen ist vieles ergänzt, der rechte Arm der Eva und die rechte Hand Adams sind ganz neu. Nur die Köpfe lassen noch in etwa ahnen, wie gut die Figuren auch in der technischen Behandlung einst gewesen sein mögen. Aber auch so bleibt noch manches, was wir an ihnen bewundern können. Es sind mit die ersten nackten plastischen Figuren, bei denen die richtige Proportion und das Gefühl für natürliche Wiedergabe nackter Formen das Auge befriedigt; wenn auch die Stellung nicht ganz frei ist und beide den Eindruck machen als schämten sie sich ihrer Nacktheit. Jedenfalls sind es zwei Gestalten, die beweisen, dass der junge Künstler die Natur wohl verstanden und in formal schöner Weise wiederzugeben gesucht hat.

Auf einem luftig durchbrochenen mit reichem Laubwerk verzierten gothischen Consol stand links vom Portal Adam. Es ist nun eigentümlich, dass gerade dieser männliche Akt weniger anspricht, als die Gestalt der Eva, obwohl dem Meister doch eher Gelegenheit geboten wurde, einen solchen nach der Natur zu studieren als einen weiblichen. Besonders wirkt die stark geschwungene Haltung des Körpers unfrei und schwerfällig. Die Hüften sind zu sehr eingeschnürt, wodurch der Kontur der Oberschenkel- und Beckengegend nicht gerade sympathisch wirkt. Auch die Haltung der Arme, die abstehenden Ellbogen und die übermässig mageren Beine wirken etwas knochig und unbeholfen. Die Proportionen sind sonst gut und das Verständnis für das Nackte ist immerhin bewunderungswürdig. Der jugendliche Kopf aber nimmt unser Interesse voll und ganz in Anspruch. Das darzustellen war gerade ein Motiv, welches so recht in das Gebiet, das Riemenschneider besonders beherrschte, einschlug. Die trüben, wehmütigen, schuldbewussten und doch auch wieder naiv fragenden Züge Adams, der hinausgewiesen wird aus dem Paradiese, die Ahnung, dass für immer das sorglose Glück verloren ist, und die Furcht vor der ungewissen, trostlosen Zukunft, die dort draussen auf ihn warten wird, drücken sich in diesem jugendlichen Antlitz aus. Gerade solch junger mit reicher Lockenfülle umgebener Kopf mit all den gemischten wehmütigen Zügen gelingt Riemenschneider am

besten. Adam steht da beide Füsse fest aufsetzend, das rechte Bein ein wenig in Schrittstellung vorstellend. Die Linke deckt mit einem Zweig den Schooss, der rechte Arm geht in einer etwas unmotivierten Bewegung vom Körper ab, als müsse er ballancierend das Gleichgewicht halten. Die Gesichtsbildung ist noch auffällig weich und rundlich, das Kinn springt nur wenig vor; die Augen liegen beinahe wagerecht, der Blick ist offen und die Augenhöhle ist einfach gebildet ohne zu starke Betonung des Wulstes, die Mundspalte ist etwas nach unten gezogen, die Lippen kräftig und weich modelliert. Die Haare sind reich gelockt und mit grosser Freude an der Erfindung möglich mannigfaltiger Motive gearbeitet. Der Hals ist schmal gebildet, der Kehlkopf kräftig herausgearbeitet. Der Brustkasten weist eine bessere Anatomie auf, als die Hüftpartie.

Auf einem ähnlichen luftig gearbeiteten Consol stand Eva rechts vom Portal. Sie hält den Körper nur leicht und sehr anmutig in der gothischen Linie geschwungen. Die Formen sind von jugendlicher weicher Schönheit. Das Nackte ist gut verstanden, wenn auch die Stellung etwas Befangenheit zeigt, die Keuschheit der ganzen Erscheinung hebend. Eva setzt das linke Bein ein wenig vor, während das rechte fest aufsteht. Eine Schlange windet sich zwischen ihren Füssen empor. Leib und Torax sind weich und natürlich gearbeitet. Die Brust ist voller und naturwahrer gearbeitet als bei den meisten nackten Figuren jener Zeit, wo durch die unvernünftige Mode, die Büste durch ein Schnürleibchen fest zusammenzupressen, die Formen des Körpers arg entstellt wurden, dem etwas depravierten Geschmack der Zeit Rechnung tragend. In der Rechten hält Eva einen Apfel vor der Brust mit einer etwas steifen Haltung des Armes (ergänzt). Die Linke deckt mit einem Zweig den Schooss. Die Schultern sind weich und rundlich behandelt, wenn auch zu schmal gehalten im Verhältnis zum Kopf. Der Hals ist schmal und rund, der Kopf neigt ein wenig zur linken Seite. Reiches, welliges Haar fliesst zu beiden Seiten über Nacken und Rücken hinab bis zu den Oberschenkeln. Ueber die linke Schulter fällt nach vorne eine einzelne Lockensträhne, welche die Lücke zwischen Arm und Körper wohlthuend füllt. Das Gesicht ist oval gebildet. Die Augen sind auch bei Eva nicht



IV. Maria mit Kind. Sandstein. Neumünster Würzburg.

auffällig nach den äusseren Augenwinkeln geschrägt. Der Mund ist klein und von lieblichem Ausdruck. Die Nase ist gerade und schmal, das Kinn rundlich, die Wangen voll und weich behandelt. Alles Zeichen der frühen Zeit. Die erhaltene linke Hand ist weich und zierlich, hat aber wohl mit der Zeit viel an Feinheit eingebüsst. In der Gesamterscheinung begegnen wir hier einer nackten Frauengestalt, die von einem hohen Schönheitssinn des Künstlers zeugt und in jener Zeit vielleicht einzig dasteht in der nordischen Kunst. Der Ausdruck des Gesichtes ist lieblich und sinnig, der Blick geht ruhig und frei in die Ferne, doch zeigt sich nichts von all den trüben Empfindungen, die sich im Antlitze Adams, des Vaters aller menschlichen Sorgen und Kümmernisse so ergreifend wiederspiegeln.

Die kleinen Figürchen in den Tabernackeln, welche die Standorte für Adam und Eva deckten, sind heute durch Kopien ersetzt. Die Originale befinden sich in einem derartig traurigen Zustand, dass sie ein Urteil über ihren künstlerischen Wert überhaupt nicht mehr zulassen.

Am linken Tabernackel war

der englische Gruss angebracht, und zwar befand sich der Engel links in langem flatterndem Gewand, Maria rechts aufgestellt. An dem andern Tabernackel war rechts Maria Magdalena und links Christus als Gärtner, das Grabscheit in der Linken, die Rechte erhoben; das «noli me tangere». Christus ist nur mit einem Mantel bekleidet. Die Figürchen sind etwa 50 cm. hoch.

Madonna vom Jahre 1493.

Die bereits oben S. 57 erwähnte Madonna mit dem Kinde in der Neumünsterkirche zu Würzburg, vom Jahre 1493, welche ebenfalls die Kennzeichen der ersten Periode Riemenschneiders an sich trägt, wird später im Zusammenhang mit den zahlreichen Madonnenfiguren aus der Werkstatt Meister Dills besprochen werden. Abb. Taf. IV.

Apostelaltar[1] in der Sammlung auf dem Schlosse zu Heidelberg (vor 1495).

Ein kleiner undatierter Schnitzaltar, der für die Entscheidung der Frage nach dem Meister des Creglinger Altares von grosser Bedeutung ist, befindet sich in der Sammlung des Schlosses zu Heidelberg. Ueber seine Herkunft ist nichts zu erfahren, da keine älteren Inventarverzeichnisse vorhanden sind:

Freilich ist nur das eigentliche Korpus mit den Flügeln erhalten. Der Aufsatz, der sicher früher das Ganze krönte, und aller ornamentale Schmuck fehlen heute, nur die für Riemenschneider charakteristischen sich durchschneidenden Rundstäbchen an der Einrahmung sind noch erhalten. Der figürliche Teil dagegen bietet noch des Interessanten genug. Es sind die zwölf Apostel um Christus, der als Salvator mundi in der Mitte steht, als heilige Märtyrer mit ihren Attributen dargestellt. Im eigentlichen Schrein sind neben Christus, der etwas grösser gehalten ist als die andern Figuren, je drei Apostel dargestellt, als Rundfiguren mit abgeflachter Rückseite; auf den Flügeln zu je drei gruppiert die übrigen sechs Jünger in ganz

[1] Abb. Taf. V.



V. Apostelaltar in der Sammlung des Schlosses zu Heidelberg.

flachem Relief gehalten. Zwei Wappenschilder unten an den Flügeln sind in späterer Zeit angefügt worden, ebenso die auf den Aussenseiten der Flügel aufgemalten Heiligenfiguren, welche ganz handwerklichen Charakter tragen. Die in Lindenholz geschnitzten Figuren sind polychromiert, die Mäntel einfach golden mit rotem oder blaugrauem Futter, die Untergewänder rot, grün oder schwarz mit silber. Petrus allein trägt ein reicher gemustertes Untergewand. Die Fleischpartien sind nicht gefasst, sondern nur bemalt.[1] Die grosse Aehnlichkeit einmal der Typen der einzelnen Apostel, dann aber auch die Gleichheit der technischen Behandlungsweise vornehmlich der Gesichter, Hände und Haare mit den Apostelfiguren auf dem Marienaltar zu Creglingen, andrerseits die nahe Verwandtschaft der Motive im Ganzen mit den Apostelfiguren an den Strebepfeilern der Marienkapelle zu Würzburg, welche urkundlich für Riemenschneiders Werkstatt gesichert und in den Jahren 1500 bis 1506 gearbeitet worden sind, und speziell die vollständige Uebereinstimmung der Gestalt Christi mit jener an der Marienkapelle, räumen diesem Altar eine wichtige Stelle in der Frage nach dem Schöpfer des Creglinger Altares ein.

Die gleichen Motive der Gewandung der Haltung und Auffassung der Gestalten, die äussere grosse Aehnlichkeit mit den Strebepfeilerfiguren, weiterhin die Thatsache, dass eine freie Replik dieses Altares, freilich von schwacher Schülerhand, aber sicher in Abhängigkeit von Riemenschneider zu Bibra in der Pfarrkirche sich neben zwei andern fraglos auf Riemenschneiders direkten Einfluss zurückzuführenden Altarwerken befindet, weisen darauf hin, dass wir hier eine sichere Arbeit Riemenschneiders vor uns haben. Da nun die Behandlung der Gewandung noch ganz das mehr spielerische, etwas ungeordnete Wesen der frühsten Arbeiten unseres Meisters aufweist, wie dies besonders deutlich an dem rechten Flügel hervortritt, so muss diese Arbeit als die frühere im Vergleich sowohl mit

[1] Die Bemalung ist zum Teil noch die alte. Leider sitzt der Wurm im Holz und zwar so stark, dass ohne schleunige Hilfe einzelne Figuren in absehbarer Zeit vollkommen ruiniert sein werden, besonders sind die Fleischpartien in Mitleidenschaft gezogen.

dem Creglinger Altar, als natürlich mit den Strebepfeilerfiguren angesetzt werden und ist zweifellos der ersten Periode zuzuweisen; also vor 1495 anzunehmen. Weiterhin zeigt die technische Behandlung des Fleisches und der Haare und die Typik der Köpfe bereits ganz dieselbe Höhe in Auffassung und Durchbildung, die uns am Creglinger Altar auffällt, so dass dieser Altar gleichsam als Vorläufer des Creglinger Altares aufzufassen und zugleich als diejenige Arbeit zu betrachten ist, welche die Typik der einzelnen Apostel festlegt, wie sie fortan Riemenschneider immer wieder mit nur geringfügigen Abänderungen anzuwenden pflegt.

Eine Vergleichung dieses Apostelaltares mit dem Creglinger Marienaltar lässt keinen Zweifel aufkommen, dass sie beide denselben Meister zum Schöpfer haben und andrerseits zeigt der Vergleich mit den Strebepfeilerfiguren deutlich, dass Riemenschneider der Künstler des Heidelberger Apostelaltares sein muss, folglich auch der Meister des Creglinger Altares ist.

Grabmal des Bischofs Rudolf von Scherenberg im Dom zu Würzburg 1496-1498.

Das letzte der ersten Schaffensperiode Meister Tilmanns angehörige Werk, dessen künstlerische Qualität und Entstehungszeit es bereits füglich der Blütezeit zuzuweisen gestattete, befindet sich im Dome zu Würzburg an einem Pfeiler des Hauptschiffes angebracht. Es ist das in Marmor und Sandstein ausgeführte Grabmal des 1495 verstorbenen Bischofs Rudolf von Scherenberg[1] das im Auftrage des Nachfolgers Lorenz von

---

[1] Lorenz Fries und andere Geschicht Schreiber von dem Bischofthum Wirtzburg. Von Johann Peter Ludewig. Frankfurt 1713. S. 864—66. — Salver. Proben des deutschen Reichsadels. Wrzbg. 1775. S. 332 u. 333; Abb. S. 334. — Becker, a. a. O. S. 9. — Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1853. S. 417. — Niedermeyer, a. a. O. S. 259. — Ernst Förster, Geschichte der deutschen Kunst. 2. Teil, Lpzg. 1860. S. 27, 28. [Man lese seine abfällige Kritik der Kunst Riemenschneiders.] — Sighart, a. a. O. S. 580. — Weber, a. a. O. S. 13 u. 14. Abb. S. 15. — Streit, a. a. O. S. 25. Abb. Taf. 85. — Bode, a. a. O. S. 70. — Hier Abb. Taf. VI

Das Ableben des Bischof Rudolf wird im Ratsbuch de Anno 1483 bis 1496 inclusive, auf fol. 412½ verzeichnet: Actum am Donnerstag pō

Bibra alsbald in Arbeit genommen wurde. Ueber dies Denkmal sind eine Reihe urkundlicher Nachrichten erhalten, wodurch Riemenschneider als der Künstler desselben vollkommen gesichert ist.[1]

Der Bischof Rudolf hatte sich um Würzburg grosse Verdienste erworben, denn als er den Bischofsstuhl bestieg fand er eine Schuldenlast von mehr als 500000 fl. vor,[2] und nur durch seine weise und sparsame Regierung kam wieder etwas Ordnung in die finanzielle Lage des Hochstifts, welche der unruhige Bischof Johann von Brunn (1411—1439) heraufbeschworen hatte. In Anerkennung dieser seiner Verdienste wurde ihm an seinem Grabmal von Doktor Engelhard Funk Dechant S. Johannisstift zum Neumünster folgende Inschrift gewidmet: «Rudolpho de scherenberg epo herbn fran˝ duci summo in

---

Quasimodogenitj. Zu mergkenn Bischovo Rudolf ist nechteun Mitwoehenn todes verschied˝den got gnedig soin wölle.

[1] Die Urknnde durch welche die Arbeit an Riemenschneider übertragen wurde lautet: «Als Meister Tilen Bischoue Rudolffen heylige Stein zu hawen vnd zu verfertigen verdingt vnd zu machen benollen ist, 1496.

Zu wissen als der Hochwirdig furst vnud Herr Herre Lorentz bischou zu wurtzpurg vnnd Hertzog zn franncken vnnser gnediger Herre Meyster Dilen Rymenschneider Bildschnitzer zn wurtzpurg weylannt dem hochwürdigen fursln˝ vnnd Herrn Bischoue Rudolffn heyliger loblicher Gedechnuss Ein Bischofliche Bildnng mit einem messgewand Inful stabe vnnd swert ordenllich geziret In merbelstein oben mit zweyen Englen˝ der iglicher Ein schillt Haltn˝ das Bistumb vnnd Hertzogthumh daran gehann˝ vnnd unter herahe mit vier schilten seiner vier Annen mit zweyen leben Epitaphm˝ des gemelte Bischouen Rudolfs seylige Hallende vnnd zu oberst mit einem tabernackol alles ansserhalh der gemeltn˝ Bildnng in Sandstein d˝n sein gnade darzu schicken sol zirlich Vnnd meisterlich zu hawn wie Ime das ein Visir behendet vnnd solchs werck sol er verhauen vff sein eygen costen dafur sol Ime vnnser gnediger Herre zu rechte lone geben dritthalb hunderl guld der Ime itzt hundert guld so bald er anhebt bezalt werd vff zimlich quitantz vnnd dor Ube˝rest anderthalbhundert guld so er gemelt Werk gefertigt, hat auch vnnerzogenlich entricht word so ma˝y auch den stein setzen wurde sol sein gnade Zug vnnd gehilffo dazu ord˝en das er In die Kirch˝n komen vnnd daselbst aufgericht werde darzu aneh der genant meister Dile vnnd sein knecht getrewlich holffn sollen vnnd sol solche Bildung vnnd tabernackel wie obsteet gentzlich vnd volkomlich aufgerfertigt vnnd bereyt werd vor dem heylige pfingstag der In dem acht vnd newnzigste Jaro schirst. komen wirdet alles angenante zu Urkund sind dieser Zettel zwey gleichs lauts anssenander geschnitte der eino von vnserm gnedige herrn behalte vnd der andere gedachte meister Dileu vbergeben word Am freytag der Elllaussent Junckfrawentag anno m Lxxxxvj.»

[2] Ludewig-Fries, a. a. O. S. 864. — Göbl. Würzburg 1896. S. 7 u. 8.

omni virtutum genere viro: prudentia vero atque consilio admirabili: qui e˜patum herbipolen ob malitiam temporum credit orbus oppignoratum servientem: nexu aeris alieni soluto: in pristinum statum dignitatemque restituit: ut ecclesiam herbipole. non tam administrasse quam fundasse videri possit pacis tam studiosus fuit ut eam saepe vel pecunia et iniquissimis conditionibus impetraret. dieta et vitae moderatione ad summam aetatem pervenit.

obiit an. D. MCCCCXCV° III kl' April.[1]

Ingens et praeclar' omnium successor˜ suorum exemplum.»

Soweit die Inschrift auf dem Sockel, ganz unten folgt dann noch eine poetische Verherrlichung des Verstorbenen wie folgt.

„Quod fuerat captae quondam tibi Rhoma Camillns
Hoc tibi Rudolphus Dux fuit Herbipolis
Ille nrbem extorsit Gallorum et faucibus: Hic te
Servili nexu foeneris eripuit."

Das Monument ist genau nach den Angaben der Urkunde ausgeführt. Ein reicher Baldachin krönt den Stein, gebildet aus einer abschliessenden Wimperge, drei grösseren Eselsrücken, in welche zwei kleinere geschlungen und schliesslich noch zierliches Masswerk eingefügt ist. Speziell ist auf die Bildung der Krabben zu achten, weil sie vollkommen mit der am Altar zu Creglingen übereinstimmt und so wiederum eine Uebereinstimmung authentischer Arbeiten Riemenschneiders mit dem Creglinger Altar beobachtet werden kann. Auf dem Rahmen sind zu beiden Seiten in der Höhe des Kopfes des Bischofs zwei wappenhaltende Engelsgestalten mit lebhaft bewegter Gewandung

[1] Ludewig-Fries, a. a. O. S. 866 bemerkt: «Die Grabschrifft, die oben geschrieben steht, vergleicht sich, und lautet gleich der, so in dem Stiffte am aufgerichteten Stein gehangen, allein ausgenommen den Tag Bischoff Rudolphs sterben, nehmlich stehet am steine, III Kal. April, da hat sich der Steinmetz geirret, und also die notul ihm ist vebt fürgeschrieben gewest und hat gelautet III Kal. Maji, dieweil aber Bischof Rudolph im April gestorben und der Steinmetz die Kalendas nicht recht verstanden, hat er gemeint, es soll und muss da III April stehen, so er doch den 29. April gestorben, wie den solches aus dem liegenden Bischoff Rudolphen steine, und aus dessen Umschrift lauter verstanden wird, die von worten zu worten lautet, wie hernach folget: Anno Domini Mccccxcv die Mercurii penultima aprilis obiit R in Chro PR F Dominus D. Rudolphus de Scherenberg Epõ herbipolensis, Franciaeque orientalis Dux, cuius anima requiescat in pace. Amen.

angebracht. Der Engel zur Rechten des Bischofs hält das Wappen des Herzogtums Franken, jener zur Linken das Wappen des Hochstifts. In der Mitte der Umrahmung sind dann die Familienwappen angebracht. Zur Rechten des Bischofs das Wappen der Scherenberg; zur Linken dasjenige von Mosbach. Die unteren Ecken werden von zwei Löwen mit Wappenschilden ausgefüllt. Zur Rechten des Fürsten befindet sich das Wappen der Egloffstein, zur Linken das der Schaumberg. Der Sockel ist mit der erwähnten Inschriftrolle, welche von zwei fliegenden Engelgestalten gehalten wird, geschmückt. Innerhalb dieses Rahmens ist nun der Verstorbene in hohem Relief in ganzer Gestalt von vorne gesehen aus Marmor gehauen, in vollem Ornat mit den Zeichen seiner weltlichen und geistlichen Macht dargestellt. Auf dem Haupte ruht die etwas zu wuchtig wirkende Mitra, mit reicher gothischer Ornamentierung und zwei Engelgestalten geschmückt. Die Rechte stützt der Fürst auf das Schwert, die Linke hält den Krummstab. Schwert und Stab sind ebenfalls reich gemustert. Das Messgewand fällt vorne in spitzem Zipfel herab in lebhaftem Faltenspiel geordnet. Es tritt hier bereits deutlich die Absicht des Künstlers hervor, den Wurf der Falten in eine rythmische Anordnung zu bringen. Ein



VI. Grabmal des Fürstbischofs Rudolph von Scherenberg. Dom zu Würzburg.

schön verziertes Pektorale liegt auf der Brust und das um die Schultern gelegte Pallium ist mit einer Inschrift verziert: JHS . MAR . S . KILIAN˜-. Der Kopf der würdig aufgerichtet dastehenden Gestalt ist ein Meisterwerk der Portraitierkunst. Mit Schärfe und Energie sind die Flächen hingesetzt und der Eindruck des Fleisches sowie der lederartigen Haut alter Leute ist mit überzeugender Treue wiedergegeben. Eine äusserst sichere und ausgebildete Technik allein konnte neben wirklicher künstlerischer Gestaltungskraft solche Wirkung erzielen. Rudolf von Scherenberg war beinahe hundert Jahre alt als er starb und die Schilderung dieses von Alter und Sorgen gebeugten Greises, aus dessen Blick Klugheit und Erfahrung und wiederum Milde und Freundlichkeit spricht, ist dem Meister trefflich gelungen. Die Augensterne sind leicht mit Farbe angedeutet, wodurch das Lebensvolle des Blickes erhöht wird. Das Ganze macht einen höchst harmonischen malerischen Eindruck. Das Detail ist mit der Liebe und Sorgfalt durchgeführt, die an allen eigenhändigen Werken Riemenschneiders die meisterliche Geschicklichkeit seiner Hand erkennen lassen. Schwache Spuren ehemaliger Bemalung sind noch zu bemerken, welche jedoch die Wirkung des edlen Marmors nicht beeinträchtigen, vielmehr dem Ganzen einen angenehm wirkenden gedämpften Farbton verleihen.

Besondere Beachtung verdienen noch die beiden Engelfiguren am Sockel, zwei liebliche in Diakonatstracht gekleidete lockige Knaben, die in halbkniender Stellung mit unnachahmlicher Gracie die Inschriftrolle halten. Sie scheinen soeben aus der Luft herbeigeflogen zu sein, um die ehrende Inschrift zu befestigen, vom Fluge bewegt flattern in lustigem Spiel die Kleider. Ein sehr dekoratives Motiv, durch die Anordnung der Flügel, die malerische Behandlung der Gewandung und den geschickt gefundenen sympathischen Kontur.

In diesem Grabmal haben wir sowohl durch das genügende urkundliche Material, als auch durch die meisterliche Auffassung und Ausführung gesichert ein eigenhändiges, ja das beste Werk des Meisters aus seiner frühen Zeit vor uns. Nach ihm sind die übrigen Steinskulpturen aus Riemenschneiders Werkstatt zu beurteilen und ein Schluss auf die Holzschnitzwerke zu

ziehen. Dass der Meister diese Arbeit ganz eigenhändig gearbeitet, beweist der Umstand, dass er sein Meisterzeichen deutlich unten an der Basis vorne in der Mitte eingemeisselt hat, das meines Wissens bisher noch nicht bemerkt worden ist.[1] Es stimmt mit jenem auf dem Grabstein Riemenschneiders überein und ist neben dem am Tympanon von Dettelbach das einzige Beispiel an einer Arbeit des Meisters.

Interessant ist, dass sich am nächsten Pfeiler im Mittelschiff des Domes ein zweites Marmorgrabmal von Meister Dills Hand gefertigt vorfindet, das aus dem Jahre 1519 stammt. Es ist das Denkmal für Bischof Lorenz von Bibra, sehr charakteristisch für Riemenschneiders späte Zeit. Ein Versuch, italienische Renaissanceornamentik zu verwerten, der misslang. Neben dem älteren fällt dieses Werk entschieden ab, die Gestalt des Bischofs ist weit lebloser und auch schwächer in der Auffassung. Die Gewandung zeigt eine vereinfachte Kopie derjenigen des Bischofs Rudolf, ohne dass darin eine Steigerung zum Monumentalen erreicht wäre. Man fühlt recht deutlich den Unterschied, wie der Künstler in jenem ersten Werke noch mit dem Eifer des Jünglings beim Ringen mit der Materie ein lebensprühendes der Natur direkt abgelauschtes Kunstwerk schuf, während im andern der gesetzte, anerkannte Meister mit seinen erfahrungsgemäss für alle Fälle ausreichenden ihm in der Hand liegenden Kunstmitteln arbeitete, wo aber die lebendige aus dem Kampfe des Könnens mit dem Wollen entspringende wirkliche, echte Herrschaft über das Material vollständig fehlt. Die Handführung ist zur Manier geworden, die beste Zeit, die Zeit des Aufganges war damals bereits vorbei.

---

[1] Leider scheint man dasselbe inzwischen doch bemerkt zu haben, denn als Verf. ds. im Frühling 1898 wieder in Würzburg war, fand er das Zeichen weggemeisselt, was jedenfalls zugleich mit der heute das Werk entstellenden rohen Bemalung mit dicker Oelfarbe geschehen sein wird. Man weiss da wirklich nicht, ob man mehr über den Unverstand oder die Pietätlosigkeit des betreffenden Restaurators erstaunt sein soll.



Zweite Periode (c. 1495—1516).

Erste Gruppe (c. 1495—1506).

A. Steinskulpturen.

Grabmal des Ritters Conrad von Schaumberg.[1] c. 1500.

Ein kleineres Sandsteingrabmal, das sicherlich der Werkstatt Riemenschneiders angehört, aber bei schneidiger der Blütezeit des Ateliers entsprechender technischer Ausführung eine verhältnismässig geringe künstlerische Qualität besitzt, befindet sich in der Marienkapelle zu Würzburg an der Westwand rechts neben dem Hauptportal aufgestellt. Es ist für den im Jahre 1499 verstorbenen Ritter Conrad von Schaumberg ausgeführt worden, und wird also um 1500 gearbeitet worden sein. Der Verstorbene ist vollständig von vorne gesehen in der zeitgenössischen Ritterrüstung auf einem liegenden Löwen stehend in hohem Relief dargestellt. Haltung und Rüstung sind ähnlich wie bei dem Grabmal des Ritters Eberhart von Grumbach in Rimpar. Die Linke ruht auf der Parierstange des Schwertes, das an einem Lederriemen um die Hüfte gegürtet ist. Die Schwertscheide ist abgebrochen. Der rechte Arm ist gebeugt, die Hand lehnt an der Hüfte und hält einen Rosenkranz und ein Stück eines abgebrochenen Stabes. (Dolches?) Das Haupt ist unbedeckt, weiches Lockenhaar umrahmt ein bartloses Gesicht mit traurig blickenden Augen. An Portraitähnlichkeit darf man hier wohl kaum denken, da der Ritter auf der Heimfahrt vom gelobten Lande auf dem Meere starb, laut der über dem Steine angebrachten Inschrift: «Anno · dnī · M° · CCCC° LXXXXIX° · am sāpstag · noch · katherine starb · d' · gestrēg · vn̄ · Ern-

---

[1] Scharold, Beiträge zur Chronik von Würzburg. Wrzbg. 1821. S. 345, führt die Inschrift an und lobt die Arbeit, ohne den Meister zu kennen. — Becker, a. a. O. S. 9 u. 10. — Niedermeyer. a. a. O. S. 224. — Sighart, a. a. O. S. 580. — Weber, a. a. O. S. 19 u. 20. — Streit, a. a. O. S. 24. Abb. Taf. 80. — Bode, a. a. O. S. 171 «eine handwerksmässige Arbeit, schwächlich in der Haltung, ohne individuelle Durchbildung der weichlichen Züge des lockigen Hauptes.» — Hier Abb. Taf. VII.



vest · hēr · Connrad · vō · Schawmberg · Knoch · Ritt' · Ma̅schalk · an · d' · wid'fart . von · dē · heilgē · grab · uff · de · mere · dē · got · gnad · ā ·›.



VII Grabmal des Ritters Conrad von Schaumberg. Marienkapelle Würzburg.

In den vier Ecken der Platte sind Wappenschilde angebracht. Links oben befindet sich das Wappen von Schaumberg, rechts das der Truchsessen von Wetzhausen. Der Löwe unten links hält das Wappen der Künsberg, während rechts unten das Wappen der Lauffenholz angebracht ist.[1]

Die Technik der Arbeit ist gemäss der Entstehungszeit von grosser Virtuosität, um so mehr nimmt die schwächliche künstlerische Potenz des Ganzen wunder, besonders da gerade um dieselbe Zeit die besten Holzschnitzwerke aus Riemenschneiders Werkstatt hervorgingen, also eine weit bedeutendere Künstlerschaft bei ihm erwartet werden dürfte. Es ist auch wohl sicherer in diesem Grabmal nur eine Arbeit der Werkstatt zu sehen, an der Riemenschneider selbst nur wenig persönlichen Anteil hat, vielleicht nur die Ueberwachung der Ausführung übernommen hat.

---

[1] Salver, a. a. O. S. 146. — Siebmacher, Wappenbuch II, 1. Adel in Bayern. Grafen, S. 79.

Grabmal des Ritters Johannes von Ribra.[1] c. 1501.

Ein weiteres dem vorigen an Grösse und in der Anordnung sehr ähnliches Grabdenkmal in Sandstein, das ebenfalls in engstem Zusammenhang mit der Werkstatt Meister Dills steht, befindet sich im Chor der Pfarrkirche zu Bibra bei Meiningen. Wahrscheinlich vom Bischof Lorenz von Bibra bei Riemenschneider in Auftrag gegeben, stellt es den Vater dieses Bischofs, den Ritter Johannes von Bibra in voller Rüstung mit Schwert, Dolch und Rosenkranz ganz in gleicher Weise und Haltung wie Conrad von Schaumberg dar. Durchgängig ist die Ausführung des Details sauber und subtil. Das Ganze aber macht in der Auffassung einen noch mittelmässigeren, unfreieren Eindruck, als das Vorige, das ihm offenbar als Vorbild gedient hat. Der Ritter steht hier auf einem Biher, dem Wappentier der Bibra, ein reichverzierter Helm mit dem Biber in der Helmzier ist links unten angebracht. Die Umschrift um den Stein links oben beginnend lautet: «An͞o · dn͞i · M · CCCCLXXIIj · deci͞a die · me͞sis · febvarij · obijt · valid' . nobilis · Johanes · dc Bibra · gen · [genitor] Rm̲l [reverendissimi] dn͞i lavre͞cy̆ · epi͞ · herbipole͞nJt · c' [cuius] ai͞a reqescat · i · pace ame͞·» Unten am Sockel stehen dann noch die Worte «Scpultus in Rore». Der Leichnam des Ritters war also nicht hier sondern im Kloster Rohr beigesetzt. In den Ecken der Platte befinden sich die Ahnenwappen, links oben das von Bibra, rechts das der Voyt von Salzburg; links unten das Wappen von Thüngen und rechts das von Lichtenstein. Die Entstehungszeit dieses Grabmals ist wohl nach 1500 anzusetzen. Jedenfalls nach dem Regierungsantritt des Bischofs Lorenz von Bibra, da er als Bischof auf der Umschrift genannt wird, also nach 1495, da aber die Arbeit noch geringwertiger als jene in der Marienkapelle zu Würzburg, so ist mit Sicherheit anzunehmen, dass sie später entstanden und von einem Gesellen selbständig, ohne Ueberwachung an Ort und Stelle, nach dem

---

[1] Streit, a. a. O. S. 14. Abb. Taf. 10. — Weber, a. a. O S. 59 hält den Biber zn Füssen des Ritters für einen Jagdhund, den abgebrochenen Dolch für ein Hifthorn und den Rosenkranz für dessen Quaste, wodurch dann der Ritter als Jäger charakterisiert wäre.

Vorbild des Grabmals des Ritters Conrad von Schaumburg ausgeführt worden sei, zu einer Zeit also, wo Riemenschneider selbst vollauf mit Arbeiten für grössere Altarwerke beschäftigt war und so keine Zeit fand solch kleinere Aufträge selbst zu erledigen. Die Ausführung mag also in die Jahre 1501 oder 1502 fallen. Die Erhaltung des Denkmals ist tadellos.

Grabmal der Gräfin Dorothea von Rieneck.[1] c. 1503 od. 1504.

Wieder die eigenhändige Ausführung des Meisters zeigt nun ein Grabmal in Sandstein, das sich an der Nordwand des Chores in der Pfarrkirche zu Grünsfeld in Baden befindet. Es ist der im Jahre 1503 verstorbenen Gräfin Dorethea von Rieneck errichtet und stellt diese in überlebensgrosser Figur dar. Die Gräfin kniet mit zum Beten erhobenen Händen auf einem Löwen in Profilstellung, den Oberkörper dem Beschauer zu dreiviertel zuwendend; nach rechts. Ihre Tracht ist das modische Zeitkostüm. Eine breite Haube bedeckt das Haupt, das um Kinn und Kopf gehende Tuch fällt in zwei freien Enden nach vorn über die Schultern, von denen das Eine links unten hinter der Gestalt als flatternder Zipfel in echt riemenschneiderscher Anordnung sichtbar wird. Dieses selbe Motiv kommt bei des Meisters Kruzifixen beinahe in derselben Zeichnung an den fliegenden Tuchenden des Lendentuches immer wieder vor.

Am Oberkörper liegt die Robe eng an, der Tailleneinschnitt liegt ziemlich hoch, so dass der Unterkörper länger, die Figur schlanker erscheint. Beim Hinknien hat die Gräfin den Oberrock hochgenommen und hält ihn zwischen Ellbogen und Hüfte fest, ein geschicktes Mittel einen reichen Faltenwurf zu erzielen. Viermal nach oben sich verjüngend kehrt am Rocke das von Riemenschneider von nun an häufig angewandte Faltenmotiv, eine nach unten dreieckig und mehrmals gewinkelte Bausche als Abschluss ebenso vieler Hängefalten-Züge wieder, jenes rythmische System der Gewandanlage, das hier zum erstenmal,

---

[1] Streit, a. a. O. S. 16 u. 17. Abb. Taf. 24. — Weber, a. a. S. 54. — Bode, a. a. O. S. 165 u. 166 schreibt dieses Grabmal dem «Meister des Creglinger Altares» zu.

wenigstens bei den datierbaren Arbeiten, in vollkommener Ausbildung auftritt, um dann besonders bei Weiblichen Einzelfiguren zum ständigen Charakteristikum zu werden. Die Hauptbewegung des Aktes aber wird durch eine kräftige Zugfalte, die vom Ellbogen bis zu den Füssen herabreicht charakterisiert. Vorne fällt der Rock in zwei etwas divergierenden, senkrechten Falten und lässt unten noch ein Stück des Untergewandes hervorschauen. Das Gesicht ist das einer nicht mehr ganz jungen Frau mit feinen, liebenswürdig aufgefassten Zügen. Die Arbeit ist vortrefflich sicher, der Ausdruck lebensvoll. Die Hände haben eine weiche nicht allzuschlanke Bildung. Das ganze Arrangement verrät wieder Riemenschneiders ausgeprägten Sinn für dekorative Wirkung. Von den kleineren in Sandstein ausgeführten Grabmälern ist dies bei weitem das lebensfrischste und tüchtigste. Ein ehemals den Stein oben abschliessender Aufsatz fehlt heute. Auf dem Rahmen sind auf beiden Seiten je zwei Wappenschilde angebracht, zwei weitere befinden sich zu Füssen der Gräfin. Es sind die Wappen von Sponheim, der Burggrafen von Nürnberg, von Isenburg-Büdingen, von Schlesien-Oppeln, von Hanau und Hessen. Der obere Abschluss trug wohl noch die Wappen von Bayern und der Pfalz.[1] Die umlaufende Grabschrift lautet: «V'llj · vff freytag · noch dem Sontag oculi starb die wol geborne Frau Dorothea Grefin · zu we¯th¯ei gebor^n vo¯ Rineck · der · got · genad · an.»

Eine Notiz im historischen Verein zu Würzburg besagt über dies Grabmal. «In der Pfarrkirche zu Grünsfeld befindet sich der von Riemenschneider verfertigte Grabstein der Gräfin Dorothea von Rieneck Tochter des Grafen Philipp des Aelteren von Rieneck; sie war zuerst vermählt mit dem Landgrafen Friedrich von Leuchtenberg, dann mit dem Grafen Erasmus von Wertheim. Das Grabmal stellt die Verstorbene in betender Stellung kniend dar.» Urkundliche Bedeutung hat diese Notiz natürlich nicht.

[1] Streit. a. a. O. S. 6 nennt Rieneck, Hessen, Sonheim, Castell und Hanau. — Weber, a a. O. S. 54. — Vgl. auch Tyroff, Wappenbuch des Adels des Königreichs Bayern. Bd. I.

Vierzehn Sandsteinfiguren an den Strebepfeilern der Marienkapelle zu Würzburg 1500—1506.

Für die Marienkapelle, für welche Riemenschneider seinen ersten städtischen Auftrag, die Neubildung der Portalfiguren von Adam und Eva, erhalten hatte, bekommt er im Jahre 1500 einen grösseren Auftrag ebenfalls in Sandstein auszuführen. Es sollten in die leeren Nischen an den Strebepfeilern der West- und Südseite, sowie am Chore die zwölf Apostel, nebst Christus und Johannes dem Täufer, in überlebensgrossen Einzelfiguren angebracht werden. Diese Bildwerke sind in Riemenschneiders Werkstatt in den Jahren 1500 bis 1506 ausgeführt worden. Jedoch geht aus einer Notiz im Ratsbuche [de anno 1483 bis 1496 inclusive auf fol. 329][1] hervor, dass schon im Jahre 1492 also bereits vor Vollendung der beiden Figuren von Adam und Eva die Absicht bestand, diesen Bilderzyklus fertigen zu lassen. Auffällig ist, dass diese Arbeiten erst sieben Jahre später in Auftrag gegeben wurden. Dass Riemenschneider 6 Jahre dazu gebrauchte, diese vierzehn Figuren auszuhauen, lässt es wahrscheinlich werden, dass er bei dem geringen Preise von nur 10 fl. für jede Figur, die Arbeit nicht besonders förderte, zumal da er in dieser Zeit mehrere grosse Altarwerke unter Arbeit hatte, die ihm gewiss mehr Gewinn einbrachten,[2] abgesehen davon, dass die Schnitzkunst ihm mehr zusagte, als die Steinbildhauerei. Es ist anzunehmen, dass er seinen Gesellen die Ausführung nach seinen Zeichnungen überliess, die dann zugleich bei den Altarwerken mitbeschäftigt, nicht allzuviel Eifer bei diesem wenig lohnenden Auftrage zeigten.

Nur kurze Notizen in den Rechnungen der Baumeister und

[1] Es heisst dort: «Actum am Sambstag nach purificacio˜ls maie˜ v˜ginis. Zwelfbottenn zuhawenn. Merenteyls Beslossen das die pfleg˜ vnd Bawemeist˜ vnnser liebenn frawenn Cappellenn | sollenn von Stein hawenn lassenn die heyligenn Zwelfbotten˜. Inn die leren Stette ausssenn herumb a dj Cappellenn gegen den Judenplatz..»

[2] Adam und Eva nebst Zubehör allein hatten ihm 120 Gulden eingetragen, freilich musste er selbst das Material liefern, doch ist zu bedenken, dass es sein erster Auftrag war der ihm vom Rat angetragen wurde.

Pfleger der Marienkapelle setzen uns in Kenntnis über die Bezahlungen, welche Riemenschneider für diese Arbeit erhielt. Für das Rechnungsjahr 1502—1503 steht notiert:[1]

«It. xx gulden haben wir geben meyster Dyl Rymeschneider vff Rechnung.»

1503—1504 «It. L gulden haben wir geben meyster Diln Rymeschneider an seiner Arbeyt uff rechnung.»

1504—1505 «It xx gulden haben wir geben meyster Thile Riemenschneider an seiner Arbeit.»

1505—1506 «It xx gulden haben wir geben Dyl Rymeschneider damit die xiiij bild vff sein vorig einnemen Inhalt der Register zuvor bezalt sein und kost ein ytzlich Bilde zehen gulden on die Stein Und anders so darauff gegangen ist, act montag nach Trinitatis anno 5.»

1505—1506 sind mehrere Ausgaben für «Setzung der bilt» erwähnt.

1506 «It. 1 *ft.* xviij *dn* dem pflast. meist᷑ geben der die Löcher umb die capellen die man zum vfsezen der bild gebrochen wid᷑ zu gepflastert hat».

Diese Angaben beweisen, dass schon vor 1502 eine Zahlung von 30 Gulden erfolgt sein muss, da die oben angeführten Zahlungen erst eine Summe von 110 Gulden ergeben, der Meister aber für jede Figur 10 Gulden im Ganzen also 140 Gulden erhielt. Diese fehlenden 30 Gulden wird er in den Rechnungsjahren 1500—1502 erhalten haben, also für 3 Figuren. Dass die Arbeiten im Herbst 1506 beendet waren, geht auch aus einer Notiz im Ratsbuch de anno 1497—1510 inclusive auf fol. 303 hervor, wo es heisst: «Rate bei dem Eyde vff Donnerstag nach martini (12. November) anne dnī re. sexto. aufschlagk capellen rechnūg.

Ist beschlossenn vnnd nachgeben die capelln᷑ rechnūg vngeuerlich hinach so die steynenbild auffgesatzt werd, In acht oder xiiij tage Zuthun domit es In ein rechnūg komme.

Diese vierzehn Sandsteinfiguren[2] sind als hohe Reliefs ge-

[1] Becker, a. a. O. S. 11 u 12.

[2] Erwähnt bei: Scharold, a. a. O. S. 824. «ganz im Geiste des Albrecht Dürer gearbeitet». — Becker, a. a. O. S. 11 u. 12. — Kugler, a. a.

dacht und etwa 185 cm. hoch. Alle sind stark überarbeitet und restauriert. Die Gestalten von Christus, den beiden Johannes, Petrus und Andreas sind durch neue ersetzt;[1] die Originale befinden sich heute an den ersten Pfeilern im Dome zu Würzburg angebracht, nur Johannes der Täufer ist seiner starken Zerstörung halber nicht restauriert worden und befindet sich in den schon erwähnten Kellerräumen der Maxschule.

Was die Motive anbelangt, gehören diese Figuren mit zu dem Besten, was die Riemenschneidersche Werkstatt hervorgebracht hat. Die technische Ausführung dagegen ist nicht befriedigend. Die Erfindung ist von hohem Reiz und zeugt von dem grossen Reichtum der Phantasie des Meisters. Darin dokumentiren sie sich als Arbeiten der Blütezeit und stehen auch den Arbeiten zu Heidelberg, Creglingen und Rothenburg, sowie dem kleinen Apostelzyklus zu München in der Verwandtschaft der Typen sehr nahe. Besonders die Gestalten von Christus, Johannes, Petrus und Andreas sind durch alle diese Apostelreihen im Ausdruck und der Typik der Köpfe ganz übereinstimmend. Die Gewandung ist gross gedacht und locker und luftig gelegt; ja solch reiche Abwechslung der Motive zeigen selbst die Holzschnitzwerke im Taubergrund kaum. Dass hier die technische Behandlung trocken und handwerklich, und nicht so fein und subtil ins Detail gebracht ist, wie bei den Schnitzarbeiten liegt einmal in dem Material, das schwieriger zu behandeln eine etwas strengere gebundenere Formengabe verlangt, dann aber ergiebt es sich auch naturgemäss für unsern Fall aus der Berechnung des hohen Standortes an der Kirche, der eine allgemeinere Behandlung der Formen verlangte. Zum dritten aber, und das ist der massgebende Grund, resultiert diese mangelhafte Ausführung aus der Beteiligung der Gesellen; ja es scheint, dass der Meister die Ausarbeitung der Figuren

---

O. S. 420. «Im Styl etwa mit Veit Stoss vergleichbar, haben sie doch einen strengeren, bedeutenderen Ernst.» — Niedermeyer, a. a. O. S. 217. — Sighart, a. a. O. S. 529. — Weber, a. a O. S. 18. — Streit, a. a. O. S. 24 u. 25. Abb: Christus Taf. 83, Petrus Taf. 84; beide verkehrt gedruckt, ebenso stimmen an dieser Stelle die Textnummern nicht mit den Nummern der Tafeln überein. — Bode, a. a. O. S. 168.

[1] Von Bildhauer Behrens, welcher auf die Originale restaurierte.

ganz und gar der Werkstatt überlassen habe, da sie nicht im entferntesten auf der Höhe steht, die wir bei Riemenschneider selbst in den Jahren von 1500 bis 1506 erwarten dürfen. Uebrigens sind sie auch unter sich im Werte verschieden, wie das bei der langen Zeit der Arbeit und den gewiss verschieden begabten Gesellen, die sich daran versuchten, wohl erklärlich ist; und gerade jene heute im Dome aufgestellten und daher dem Beschauer näher gerückten vier Gestalten sind besonders leblos und handwerklich gearbeitet, so einen schlechten Begriff von dem Stande der Kunst Riemenschneiders gebend.

Die Aufstellung an der Marienkapelle ist folgende: Links vom Westportal steht Philippus mit dem Doppelkreuz, den für Riemenschneider typischen bartlosen, etwas feisten, kahlköpfigen Mönchskopf zeigend; rechts vom Westportal Simon Zelotes im Kopfe dem Christustypus ähnlich. Hände und Attribut sind abgebrochen. An der Ecke zur Südseite folgt Johannes der Evangelist [neu gearbeitet, das Original im Dome]. An der Südseite folgen einander: Petrus ebenfalls durch eine moderne Kopie ersetzt; Christus [1] als Salvator Mundi, an der Strebe über dem

[1] Eine dieser Gestalt ganz ähnliche Christusfigur aus Lindenholz in moderner Fassung befindet sich in der Pfarrkirche zu Biebelried auf dem nördlichen Seitenaltar im Chor Das flatternde Manteltuch ist hier beinahe barock übertrieben, die Arbeit selbst steht weit hinter der Steinfigur an der Marienkapelle zurück und kann nur als Schülerarbeit in enger Anlehnung an das riemenschneidersche Vorbild angesprochen werden. Vgl. Weber, a. a. O. S. 25. — Streit, a. a. S 14. Abb. Taf. 11 in verkehrtem Abdruck.

Eine im Nationalmuseum zu München aufbewahrte Sandsteinfigur Christi als Schmerzensmann, mag hier gleich erwähnt werden. Christus ist mit der Dornenkrone dargestellt, der Ausdruck des Gesichtes ist schmerzerfüllt; die Gestalt ist nackt nur mit dem Lendentuch und einem umgeworfenen Mantel bekleidet und zwar so, dass die Brust und rechte Seite unbedeckt bleibt. Die Rechte berührt das Wundmal, die linke Hand und der linke Fuss fehlen ganz, der rechte Fuss zum Teil. Streit schreibt diese Figur Riemenschneider selbst zu jedoch ist die Arbeit so wenig fein, dass die Bezeichnung des Münchner Katalogs als «unterfränkisch» schlechthin, das richtigere Urteil trifft. Vgl. Katalog des bayrischen Nationalmuseums. Bd. VI. 1896, München. S. 20 Nr. 371. Abb. Taf. XXI, 0,82 cm. hoch. — Streit, a. a. O. S. 18. Abb Taf. 37 in verkehrtem Abdruck.

Eine Holzfigur des Auferstandenen, aus dem germanischen Museum zu Nürnberg, welche Weber der Werkstatt Riemenschneiders zuschreibt, allerhöchstens aber der unterfränkischen Schule zuzuweisen ist, sei hier nebenbei erwähnt. Vgl. Weber, S. 46. — Katalog d. im germ. Museum

Tabernackel links vom Südportal, unter dem Adam gestanden hat; auch er ist ersetzt durch eine Kopie. Auf die vollständige Uebereinstimmung mit der Christusgestalt auf dem Heidelberger Apostelaltar ist bereits aufmerksam gemacht worden.

Rechts vom Südportal über dem ehemaligen Standort der Eva befindet sich Johannes der Täufer (neu, Original in der Maxschule). Es folgen dann weiter von Pfeiler zu Pfeiler ostwärts: Andreas mit dem Kreuz;[1] Jakobus der Aeltere in Pilgertracht mit Hut und Stab; Jakobus der Jüngere mit dem Walkerbaum; Thomas, dessen Attribut, die Lanze, abgebrochen ist; Paulus mit Schwert; Matthäus mit dem Beil; Bartholomäus mit dem Messer und schliesslich am Pfeiler beim Hause zum Falken Judas Thaddäus mit der Keule.

Tympanon von der Wallfahrtskirche zu Dettelbach. 1506.

Im Besitze des historischen Vereins zu Würzburg befindet sich das ehemals an der Wallfahrtskirche zu Dettelbach als Tympanon angebrachte, 135 cm. hohe und 190 cm. breite Sandsteinrelief mit Christus, Johannes und Maria nebst zwei Engelfiguren. Leider ist der Zustand der Arbeit derart mitgenommen, dass von einer Beurteilung des Werkes keine Rede sein kann, was besonders deshalb zu bedauern ist, weil dieses Stück sowohl durch die eingehauene Jahreszahl MCCCCCVI bestimmt datiert, als auch durch die Anbringung des Meisterzeichens Riemenschneiders als eigenhändige Arbeit desselben gesichert ist. Offenbar hatte Riemenschneider diesen Auftrag vom Fürstbischof Lorenz von Bibra erhalten, dessen Wappen nebst dem der Stadt Dettelbach auf dem Relief angebracht ist.

Die Platte ist in zwei Teile zerbrochen und wird in den Kellerräumen der Maxschule aufbewahrt. Vgl. Weber, a. a. O. S. 23 und 24.

---

bes. Originalskulpturen. 1890, Nürnberg. Nr. 341, S. 46, 85,3 cm. hoch. »Einfluss Riemenschneiders zeigend.«

[1] Weber, a. a. O. S. 46 giebt aus dem germ Museum zu Nürnberg einen heiligen Andreas in Holz unbemalt, 103 cm hoch an, als Riemenschneiders Art zeigend. Derselbe hat aber auch nicht das geringste mit unterfränkischer Kunstübung gemein. Der Katalog der im germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen (1890) weist diese Figur keiner bestimmten Schule zu. Kat. Nr. 224. 111 cm. hoch.

Der Tisch des Bischofs von Eichstätt. 1506.

Eine kleinere mehr in das kunstgewerbliche Gebiet gehörende urkundlich für Riemenschneider gesicherte Arbeit aus demselben Jahre 1506 befindet sich heute im Besitz der Stadt Würzburg und wird im Lokale des historischen Vereins in der neuen Residenz zu Würzburg aufbewahrt. Es ist ein gothischer Tisch, den der Bischof Gabriel von Eyb zu Eichstätt dem Bischof Lorenz von Bibra zum Geschenk gemacht hatte. Derselbe stand einst im Palast des Bischofs und kam dann später in den Besitz der Stadt.

Der Fuss ist von Eichenholz und in kunstvollem gothischem Werk gearbeitet. Die Platte ist von Solnhofer Stein, die Zeichnungen darauf sind von Riemenschneider ausgeführt und zwar drei Wappenschilde, welche so gestellt sind, dass die Wappenbilder stets richtig dem Beschauer gegenüber gestellt erscheinen, darum ist gothisches Ranken- und Masswerk gefügt, die Umschrift ist heute abgeschliffen.

Die Wappen sind die von Bibra, der Familie Eyb und des Bistums Eichstätt, sowie von Würzburg. Spuren ehemaliger Bemalung waren noch vor kurzem sichtbar.

Vgl. Weber a. a. O. S. 23.

Ratsbuch De anno 1497—1510 inclusive. fol. $302^1/_2$ · Rate vff freytag na˜ch omn sanctoru˜ Anne rc sexto (6. November 1506) viij g˜ Dilma˜ fur den stule zu disch des weiss merwels.

Es ist beschlossenn meyster Tilman Rymscheyd˜ viij guld fur den hultzen stule zum Disch Vnnd die Deck darvor Zugeben doch hat er dabey zugesagt den Me˜rbelsteinn-disch hienach Rein abzu Zieh˜ ein vmb schrifft darumb vnnd drew Wappen darauff In die mitt als Nemlich v. g. h. v. [unsers gnädigen Herrn von] Wurtzpurg des bischoffs von eyc˜stats vnnd der statt Wurtzpurs Wappen zu mach˜n Vnd also versatzeȝ wie man den Dich kere das iglichs Wappen oben steen solle Wie er dan alssbaldȝ dieselben wappen mit kreydeȝ enntworffȝ vnnd Verzeichennt hat.

B. Altarwerke.

Die Altarwerke im Taubergrund.

Keine der bisher erwähnten Arbeiten mit der einzigen Ausnahme etwa des Grabmals für Bischof Rudolf von Scherenberg im Dom zu Würzburg erreichen an künstlerischer Bedeutung und zugleich technischer Vollendung jene drei grossen Altarwerke, die heute noch in beinahe unangetastetem Zustande erhalten, uns Kunde geben von der Höhe, auf welcher die Schnitzkunst Meister Dils gestanden hat. Der heilige Blutaltar in der Jakobskirche zu Rothenburg, der Marienaltar in der Herrgottskirche bei Creglingen und der h. Kreuzaltar zu Detwang sind nicht nur die reifsten Werke riemenschneiderscher Schnitzkunst, sondern überhaupt mit das grossartigste, was die deutsche Plastik an Holzschnitzwerken hervorgebracht hat; trotz Veit Stoss. Erste Meisterwerke nicht nur was die künstlerische Auffassung betrifft, die Freiheit und Vielseitigkeit der Phantasie, sondern ganz besonders, was die virtuose technische Behandlung, die vollkommene Beherrschung des Materials anbelangt. Hier steht das künstlerisch Gewollte mit dem Können in vollendeter Harmonie, so dass diese Werke als Massstab genommen werden müssen, wenn Riemenschneider als Bildschnitzer kunsthistorisch richtig gewürdigt werden soll. Ja sie sind so vortrefflich und stehen so hoch über dem Durchschnitt der übrigen Riemenschneiders Werkstatt gemeinhin zugewiesenen Arbeiten, dass, wie bereits öfter angedeutet, Bode [1] sich nicht dazu verstehen konnte sie überhaupt unserm Meister zu belassen. Die meisten älteren Forscher, welche in ihren Schriften dieser Altäre Erwähnung thun, wissen mit ihnen nichts anzufangen, sie weisen sie bald der schwäbischen Schule [2] bald der nürn-

---

[1] Bode, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887.

[2] Bensen, Altertümer, Inschriften und Volkssagen der Stadt Rothenburg. Rothenburg 1841. S. 29 u. 30. Den heiligen Blutaltar betreffend: «die Bildschnitzerarbeit dieses Altars von einem unbekannten Meister.» — Merz, Rothenburg in alter und neuer Zeit. 2. Aufl. Ansbach 1881. S. 180 u. 181; den Blutaltar betreffend: «Meister unbekannt.» — Sighart, a. a.

berger[1] zu, bis Weber in seinem Buche über Riemenschneider, auf Grund der von Weissbecker herausgegebenen Urkunden, ganz bestimmt für die Provenienz der Arbeiten aus Meister Dills Werkstat eintrat. Ihm folgte dann Streit, der sich auf dieselben Urkunden stützt. Trotzdem diese für Riemenschneider sprachen, trat Bode agegen auf, konnte aber aus Mangel an anderweitigen alten Nachrichten keinen bestimmten Meisternamen statt dessen nennen und taufte den Künstler nach dem bedeutendsten der drei Werke und nannte ihn den «Meister des Creglinger Altars». Seit 1887 besteht daber die Frage, wem soll man nun die Altäre zuschreiben? In der zweiten Auflage seiner Monographie vom Jahre 1888 verteidigt Weber seinen Riemenschneider und druckt zur Bekräftigung nunmehr die Urkunden aus dem rothenburger Stadtarchiv im Wortlaute ab, deren er in der ersten Auflage (1884) nur Erwähnung gethan hatte, und durch welche die Urheberschaft Riemenschneiders wenigstens für den heiligen Blutaltar zu Rothenburg gesichert werden sollte. Bode hatte eingeräumt, dass wenn der Blutaltar Riemenschneider zugeschrieben werden müsse, die andern beiden Altäre ibm notwendig auch gehörten und somit der «Meister des Creglinger Altares» aus der Welt geschafft sei.

Die Beweiskraft jedoch der Urkunden stiess bei Bode auf Bedenken, weil die Geldsumme, welche dem Meister Dill zu Würzburg bezahlt wurde so gering war, dass unmöglich ein

---

O. S. 540. den Blutaltar betreffend: «die folgenden Bilder zeigen mehr schwäbischen Charakter.» — A. Springer, Ikonographische Studien in Mith. der Wiener Central-Commission. 1860. S. 125: «scheinen die Mitte zwischen dem fränkischen und schwäbischen Stil zu halten. — Jahreshefte des Würtembergischen Alterthums-Vereins. Stuttgart 1844. Creglinger Altar betreffend: «Bestimmte Zeugnisse darüber fehlen gänzlich, doch lässt sich vielleicht aus den Worten «Jakob Mülholzer Windsheim 1496» die auf der Rückseite dreier Bilder am Altar Johannes des Täufers aufgemalt sind, ein Schluss ziehen. Denn diese Bilder kommen in ihrer hohen Vollendung denen am Hauptaltar so nah, dass man wohl berechtigt ist sie demselben Künstler zuzuschreiben.» Die genannten Bilder haben jedoch mit der Kunstart des Marienaltars sehr wenig gemein. D. Verf. — Ernst Förster, Geschichte der deutschen Kunst. Leipzig 1860. 2. Teil. S 19 u. 20. Creglinger Altar betreffend: «Als ein besonders charakteristisches Beispiel des Styles dieser schwäbischen Bildschnitzwerke etc.»

[1] Denkmale des Alterthums und der alten Kunst im Königreich Würtemberg. Stuttgart u. Tübingen 1843. Creglingen. «Ohne Zweifel auf Veit Stoss zurückzuführen.»

Meister von dem Rufe Riemenschneiders dafür solche Arbeiten würde geliefert haben; besonders da dem Schreiner, der doch nur den ornamentalen Aufbau und die Zubereitung der Tafeln zu besorgen hatte, bedeutend höhere Summen gezahlt wurden, als dem Meister der Schnitzwerke selbst. Weber suchte diese Bedenken dadurch zu beseitigen, dass er annahm, es seien aus Privatstiftungen zugesteuerte Summen nicht bei den Ausgaben für den Altar von den Pflegern der St. Jakobskirche, welche die Ausgabebücher zu führen hatten, gebucht worden und somit die in diesen Büchern angegebenen Summen nicht vollständig.

Was nun diese urkundlichen Notizen anbelangt, so beschränken sie sich auf verstreute Aufzeichnungen, die flüchtig und unordentlich in mehreren Ausgabebüchern der St. Jakobspflege enthalten sind. Weber hat dieselben offenbar nicht aus den Originalen ausgeschrieben, denn er gibt sie nicht diplomatisch genug wieder. Bei ihm wird der Anschein erweckt, als seien sie aus einem einzigen Buche entnommen. Streit gibt überhaupt nur die Notizen aus einem der beiden in Frage kommenden Bücher wieder, erwähnt aber zugleich eine Notiz aus einem dritten älteren Rechnungsbuch, die weder mit Riemenschneider noch mit dem Blutaltar etwas zu thun hat.

Handschriften, die man im Originale vor sich hat, wirken anders, als die daraus entnommenen und zusammengestellten Auszüge, die doch mehr oder minder mit dem Willen eine bestimmte Ansicht wahrscheinlich zu machen nebeneinander gesetzt werden und so dem Leser nicht gestatten sie auf ihre Beweiskraft hin zu prüfen. Wenn nun noch obendrein aus verschiedenen Schriften die Auszüge vermengt, beweisstörendes fortgelassen ist, so wird das Bild für jeden, der die Originale nicht nachprüfen kann, ein ungenaues. In unserem Falle wird nun aber gerade eine peinlichere Wiedergabe der Notizen die Urheberschaft Riemenschneiders besser beweisen, als die bisherigen ungenauen Auszüge. Daher wird es sich empfehlen alle jene Notizen zu wiederholen, die auf rothenburger Altäre und speziell Meister Dill Bezug nehmen, und zwar so, wie sie sich chronologisch in den Büchern vorfinden, zunächst ohne Rücksicht darauf, ob sie dem Blutaltar oder anderen Altären gelten. Daraus wird sich ergeben, dass thatsächlich nicht alle

an Riemenschneider gezahlte Summen in den Büchern verzeichnet stehen, wenn auch aus einem andern Grunde, als dem den Weber annimmt.

Der besseren Uebersichtlichkeit und leichteren Vergleichung halber sind die Ausgabeverzeichnisse aus den beiden Büchern nebeneinander gesetzt.

Rothenburg. Stadtarchiv. Nr. 1904. Sant Jakobs Rechnungen d. a. 1480—1518.

1495

Anne ice Lxxxxvo (20. Dec.)

«Item ij gulden haban wir geban Veyt dem Zimmermann auff dj . . . . arbett noch laut Zettel am Suntag vo Theme» «ab tn [abgezahlt erhält er] iij guld am sampstag vo oculi» [5. März].[1]

«Ite x guld han wie geben dem bildschniczer vff dj tafel gein wirczburg . . . . . . xviij fl schniczer demit begehr. [Diese x u. xviij fl. sind offenbar die Begleichung der Schuld vom 3. Mai, die nebenstehend angeführt ist.]

«Ite iiij guld dem pfarre von wirczburg von De tafel wegen

Ite xj ß viij ₰ san dj pflege noch schuldich dem Zimmeran san arve.

[Alle diese Notizen zum 20. December 1495 gehörig]

[[1] Ein späterer wohl im nächsten Jahre 1496 eingeführter Nachtrag.]

1499

Anno domu. Im Lxxxxviiij Jere

«Ite x fl. dedn dem schreyner meist erharte auff dass werck so er zu dem heylige plut sel machen. aete in die Kiliani». (8. Juli)

«ab jm x te Delca p os Burkhardij» [3. Febr.]

[Offenbar ein Nachtrag aus dem Jahre 1500.]

1500

Rothenburg. Stadtarchiv Nr. 1906. Pflege zu St. Jakob. 1489—1507 incl.

1495

Suntag Judica (29. März)

«Ite j guld, vj ß den Cometh vzert gen wirczb als dj taffel besichtig»

Suntag palmare (5. April)

«Ite j fl. vo De Dafel vo wirczb vff vnnse liben frawn altar furgelt»

Donica Jubilate (3. Mai)

«Ite xxviij guld dem schniczer gen Wirczb umb dj tafel vff vnse liben frawenaltare in d' pffarrkirche zu schniczen.»

1499

Suntag nach pet u. palij (30. Juni)

«Ite j ort zu weinkauff dem schreiner ve d tauffel zu de heylige plut».

Domica palmar [24. März 1499 oder wohl richtiger 22. März 1500 wie die folgende Notiz]

«Ite xx fl. dem schreiner erharte auff taffel zu heylige plut».

1500

Suntag palmare [22. März, also am selben tage, wie die vorige Summe, vielleicht mit derselben iden-

tisch; eine vorläufige Abschlagzahlung oder doppelte Notierung]
«Ite xviij fl. a b erharte dem schreiner auff dey arheyt d˜taffei.» [Streit giht irrthümlich 1501 an.]
In via paste [28. März]
«ite v ß v du, zu weinkauff als ma˜ meyt˜ til Dy pild au Dingt hott ˜D taffel zum heylige plut.»
Domica Quasimodo geniti [5. April]
«Ite xv fl. meister till zu wirezp˜g auff dy piid zu de heyligo pluet.» [Streit giht irrthümlich 1501 an.]

1501

Anno Dm Im funftzehn˜ hundertt vnd ain Jar.
am Dunderstag vor M . . . [?]
«It˜m maist˜ Dill vo˜ wirczburg de bildschnitz tn xv fl. [tn = tenet = die Pflege schuldet ihm]
«It˜m v gid dedm3 [dedimus, d. h. die Pflege hat an Dil v gid abbezahlt, jedenfalls eine Abzahlung der ebengenannten 15 fl.] maist Dil ist eingeschrihen˜ in dass huch.»

1501

Anno Dm˜ funfzehen˜ hundert vnd ain Jar.
Suntag Invocavit [28. Februar]
«Ite v guid dedim˜ Maistr˜ Dil z wirczburck» [wohl identisch mit der nebenstehenden Notiz.]
Dominica Judica [28. März]
«Ite iij ort dem schreiner gen Wirczburg zw zerung [Jedenfalls soll er sich mit Meister Dil in betreff des Werkes persönlich auseinandersetzen] [Streit liest fälschlich «v o n Wirczburg»]
Domica misericordias Dmi˜ [25. April]
«Ite xij fl. erharte dem schrein˜ auff sein arbeyt».

1502

xv vnnd andern Jor [1. August]
«Item Maister Dil de bildschnitz / zw Wurczpurg tn xx guld vff sein arheit ah˜ vj fl. di jm Kumpff zu wirtzpürg v˜ieula pet» [Diese Zahlung bezieht sich wahrscheinlich auf die neben angeführten «etliche˜ pildn˜» die am 3. Juli in Rothenburg ankamen und wohl sofort angebracht wurden, daher die Ausgabe für die Schrauben.]

1502

Anno Dml˜ xv° vnd andre˜n Jor.
Vocem Jocunditatis.
«Item iiij flore maiust Erhart vff sein Erbeit.»
Dominica Bonifacij [5. Juni]
«Ite ij ß x ₰ fur xiiij seyi In de tafel Zum hailig˜ plut»
«Ite Liiij fl. erhart sehreiner an der taffel zu dem heylige plutt vber den erste hestand.»
Dominica post visitaticionis marie [3. Juli]
«Ite ij flore Nefflen[1] von etliche pildn˜ von wirczb˜g zu fur˜en.»
[[1] Streit liest statt Nefflen, Stafflen wohl in der Meinung, dass hier Stücke des Altares gemeint seien; Nefflen oder Neffen ist jedoch der Name des Fuhrmanns, der die Bilder überbringt. Vgl. die Notiz vom 14. Juli 1504.]

«Ite˜ viij flore dem Ha˜z Schlosser fur allerley Schrauffn˜ grosser vnd kleine˜r zu De taffel zu heilig˜n plut.»

Dominica post Nativitatis marie [11. Sept.]

«Ite vj flore de goldschmid von dem Creuz zum heiligen plut zu˜m gulden.»

[Die Arbeit scheint also schon weit vorgeschritten zu sein, da man bereits das Kreuz fertigstellen liess, das oben in der Mitte des Aufsatzes seinen Platz hat und die Kapsel mit dem heiligen Blut enthält. Diese Notiz ist bisher noch nicht erwähnt worden, obwohl doch durch sie die Identität des Altares zum heiligen Blut und des heute in Sankt Jakob befindlichen Altares mit der Abendmahldarstellung dargethan wird.]

1504

Anno i˜o xv vnnd Im vird Jor.

«It˜m maist' Dil vo˜ wirtzbergk ta xxvj fl. hab wir im geben auff die erbhait ab˜ . . . .

. . . . die v fl. i die margarethe.» [12. od. 26. Juli.]

1504

Domi˜ca po, Vdalricij.

«Ite iij fl. erhart Schrein˜ fur das vlen zu de˜ heylige pluet bey sant Jos oltare.»

Domi˜ca po, margarethe [14. od. 28. Juli]

«Ite i fl. iij ort vo˜ pild In dy taffel zu dem heylige plutt neffen zu fure lon.»

Domi˜ca po, thome apt [22. December]

«Ite xviiij ℔ geschekt den schreine˜ vo˜ der taffel zu dem heylige pluet.»

1505

6. Januar.

«It˜ wir haben verlihen maist˜ Dill rimeschneider bildschnitz˜ zu wurtzburg ein tafell In vnser frawen Capeln˜ vff rudolffs altar mit allen zwgehorung In halt des Kerbzetels darüber begriffen darumb soll wir Im geben L fl. vff das haben wir Im alssbald geben xx fl. vff die arbait act3 feria quinta po, cicuci˜sn˜s Dni a⁰ 5to.»

1505

Suntag noch oberste [7. Januar]

«Ite xviij fl. meyst Dylen zu wirtzp g an der taffel zu dem heylige plutt.»

«Ite x fl. ab˜ geb˜n meist˜ Dylen zu ein˜ ve˜rug˜ an der taffel zu dem heylige plutt.»

«Ite 1 fl. ab˜geschenckt meist Dilen Knechte zu trinckgelt von der taffel zu dem heylijge plutt.»

«Ite xx fl meyst Dilen auff dy taffel In de˜ Kappeln.» [Diese 20 Gulden sind offenbar identisch mit den im ersten Buch am 6. Januar als Anzahlung für den Rudolfsaltar an Dill bezahlten xx fl.]

Anno Domn˜ i˜c m^{e} v^{c} fünff Jor am Sampstag vor georgii [19. April]

«Ite xij fl tn meist˜ Dill zu wirtzpng auff sant˜anna altare arebeyt In dere Kapell˜n »

1506

Suntag nach Anthonij [21. Januar]

«Ite i ß xx ₰ ei˜nz Kar˜ema˜ von ein˜z stück In dy taffel zu dem heylige plutt.»

[Streit liest: «Seinem Kare˜ma˜n von einem stück.» Doch glaube ich, soll es heissen Heinz Karremann von einzelnen Stücken.] Dies ist die letzte Bezahlung für den Blutaltar.]

Dml˜ca Quasimodo genitj [30. März]

«Ite iij fl. zw furlon von der taffeln, vff Sant Anna altare von wirczburg her zw furen,»

«Ite ij ß zw zoll dem furman˜.»

«Ite i ort des bildschnitzers Knecht geschenckt, der mit der taffel heruff gegangen ist.»

1506

Anno D˜ui M^{evc} vnd im Sechsten jar Domi˜ca pente^{tes} [Pfingsten; 31. Mai]

«Ite iiij ß gesche˜k Dillen knecht zu trinckgelt von d˜er taffel in der Kapelln˜.»

Domi˜ca po, vitti [21. Juni]

«Ite xxx fl. de, meist˜ Dilen zu wirtzp˜g an sant anna taffeln˜ in der kappelln vnd sey˜ dy v fl. zu pesserug gesprochn˜ vnd ist bezalt.»

Hiermit sind die Notizen erschöpft, welche über die fraglichen Altarwerke in der Pfarrkirche zu St. Jakob und der Marienkapelle zu Rothenburg handeln. Die nachlässige Handschrift, das Format der Bücher, die in Form einer Aktenspalte gebunden sind, die Verschiedenheit der Aufzeichnungen in den beiden Exemplaren lassen es vermuten, dass wir es nur mit einer Art Notizbüchern zu thun haben, aus denen ins Hauptbuch übertragen wurde. Dieses Hauptbuch, das leider verloren gegangen ist, scheint an der Stelle gemeint zu sein, wo an Meister Dill v gulden im Jahre 1501 bezahlt werden, mit der darangehängten Bemerkung «ist ein geschrieben˜ in dass buch».

Wenn beim Addiren der an Riemenschneider gezahlten Summen das Resultat so niedrig bleibt, während der Schreiner unverhältnismässig hohe Summen erhält, so liegt der Grund eben darin, dass nicht alle Auslagen in den dürftig geführten Notizbüchern gebucht wurden, einmal etwa aus Nachlässigkeit

der Pfleger, zum andern findet dies aber darin seine Erklärung, dass die Pfleger den Schreiner Erhart einen Rothenburger, den sie täglich persönlich bei der Arbeit antrafen, bei Gelegenheit bezahlten, was sie dann jedesmal, um es ja nicht zu vergessen in ihren Notizbüchern vermerkten. Die Zahlungen an Meister Dill dagegen wurden in grösseren Raten direkt an ihn gesandt und sogleich ins Hauptbuch eingetragen. Nur kleinere gelegentlich an einen etwa grade in Rothenburg weilenden Knecht Riemenschneiders, der eine fertige Tafel gebracht hatte, ausgezahlte Summen kommen dann auch in die Notizbücher hinein. Der Zweifel ob dieser Meister Dill identisch sei mit Tilmann Riemenschneider, ist abgesehen davon, dass bei der Andingung des Rudolfsaltares der vollständige Name genannt wird, auch aus dem Grunde hinfällig, weil kein andrer Meister zu Würzburg genannt wird, der diesen Namen trägt und auch keiner so berühmt war, wie grade Riemenschneider, ihm also wohl am ehesten solch grosse Aufträge zugewiesen wurden. Den Umstand, dass gerade alle die erhaltenen Altäre im Taubergrund ohne Farbenfassung sind, als Beweismittel zu benutzen, sie Riemenschneider abzusprechen, ist nicht wohl möglich. Denn nach den oben angeführten Notizen zu urteilen kamen die Werke in einzelnen Stücken von Würzburg herüber, wurden also erst in Rothenburg selbst zusammengesetzt. Die Farbenfassung könnte aber erst nach vollendetem Aufbau angebracht worden sein. Da sie nun grade an alle den fraglichen Altären fehlt, so kann man das nur als Folge der Geschmacksrichtung der massgebenden Personen jener Gegend auffassen und nicht unter den Gründen mit aufführen die gegen die Urheberschaft Riemenschneiders sprechen. Wissen wir doch, dass beispielsweise das verlorengegangene kostbare Tabernackel, das Riemenschneider später für den Dom zu Würzburg gearbeitet hat, nicht vom Meister selbst sondern von einem eigenst zu diesem Zwecke aus Augsburg berufenen Maler gefasst wurde, so dass das Fehlen der Polychromie an unsern Altären die schwebende Frage nicht berührt. Muss aber der Blutaltar für Riemenschneider in Anspruch genommen werden, so gehören ihm auch die Altäre zu Creglingen und Detwang, sowie sämtliche von Bode dem «Creglinger Meister» zugeschriebenen Arbeiten.

Obgleich der Marienaltar der älteste der Altäre im Taubergrund ist, empfiehlt es sich doch hier mit Hintansetzung der strengen chronologischen Folge, mit dem heiligen Blutaltar in der St. Jakobskirche zu Rothenburg zu beginnen, eben weil uns über ihn bestimmte urkundliche Notizen erhalten sind.

Der heilige Blutaltar[1] in der Pfarrkirche zu Sankt Jakob in Rothenburg, o. d. T. 1499–1505.

Der Bau von St. Jakob zu Rothenburg in seiner heutigen Gestalt, war im Jahre 1373 begonnen worden und wurde um 1471 beendet. Die Pfarre ist von Detwang das seinerseits wieder vom Neumünster zu Würzburg abhängt, begründet, woher sich die Beziehungen zwischen Rothenburg und Würzburg erklären. Im Jahre 1485 werden bereits acht Altäre in der «pfarre» erwähnt.[2] Die bedeutendste Reliquie war eine Kapsel mit heiligen Blutstropfen Christi, der zu Ehren bereits im Jahre 1478 ein Altar geweiht worden ist, jedoch fehlte noch der Aufsatz, welcher dann im Jahre 1499 dem Schreiner Erhart und 1500 Riemenschneider in Auftrag gegeben wurde.

Der Schreiner, der den architektonischen Aufbau[3] zu besorgen hatte, erhielt bei Gelegenheit der Andingung am 30. Juni 1499 1 Ort zu «weinkauf». Seine erste Bezahlung für die Arbeit erfolgte acht Tage später am 8. Juli. Im Ganzen erhält er 110 fl. Wenn jedoch die am «Suntag palmare» 1500 bezahlten

---

[1] Alterthümer, Insehriften und Volkssagen der Stadt Rothenburg o. d. Tanber, zusammengestellt von Dr. H. W. Beusen. Rothenburg 1841. S. 27—29. — Baader, Beiträge znr Kunstgeschichte, 1860. S. 598. — Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule nnd Haus. 1. Juni 1862. Nr. 6. S. 96. — Merz, Rothenburg in alter nnd neuer Zeit. 2. Auflage. Ansbach 1881. S. 130 u. 131. — Waagen, I, S. 323. — Abb. bei Weber, a. a. O. S. 47. — Streit, a. a. O. Taf. 70: der ganze Altar; Taf. 71: das Mittelstück; beide in verkehrtem Abdruck. — Bode, a. a. O. S. 162. Abb. des Abendmahls. — Münzenberger, Znr Kenntnis nud Würdignng mittelalterlicher Altäre Deutschlands. 1885—1890. Bl. 71. — Hier Taf. VIII Gesamtansicht. Taf. IX Mittelstück.

[2] Siehe Rothenburger Stadtarchiv. Nr. 1909. Rechnungen der Pflege zu St. Jakob. 1468—1488.

[3] Unter «Tafel» ist nach damaligem Sprachgebrauch das ganze Altarwerk zu verstehen, während unser heutiger Begriff von Tafeln mit dem Worte «pild» bezeichnet wird.

18 fl. nicht identisch mit den nach dem zweiten Notizbuch «domi͂ca palmare» 1500 bezahlten 20 fl. sind,[1] so erhält er gar 128 fl., und wenn schliesslich die 3 fl. für das «ylen . . . bey sant Jos altare» von «domi͂ca Vdalricij» 1504 sich ebenfalls auf den Blutaltar beziehen,[2] gar 131 fl. Den Gulden zu 7 Mark heutigen Geldes gerechnet würde dies also 907 Mark für den Schreiner ergeben. Abzüglich dieser fraglichen 21 fl. jedoch nur 770 Mark.

Die Summen, die an Riemenschneider gezahlt werden, sind bisher ungenau berechnet worden. Weber meint, man könne die Zahlungen für den Marienaltar und jene für den Blutaltar nicht auseinander halten. Doch ist eine Scheidung sehr wohl möglich. Alle Zahlungen die vor dem Andingungstage des Blutaltares dem 28. März 1500 gebucht stehen, fallen in das eine Jahr 1495 und werden schlechthin an einen «bildschniczer zw Wirczburg» bezahlt, ohne Nennung eines Namens. Von 1495 bis 1500 aber sind gar keine Zahlungen erwähnt. Erst vom 28. März 1500 an, ist der Name Meister Dills stets beigefügt. Alle vor diesem Datum liegenden Zahlungen beziehen sich also auf den Marienaltar. Dass sich jedoch von den späteren Zahlungen keine mehr auf den Marienaltar bezieht, lässt sich leicht erweisen. Die erste erwähnte Zahlung für den Marienaltar datiert vom 29. März 1495, die zweite vom 5. April und die dritte vom 3. Mai, alle im zweiten Buch verzeichnet; die letzte im ersten Buche notierte ist am 20. Dezember 1495 erfolgt, bei ihr steht eigenst vermerkt: «schniczer domit begehr». Hiermit war also der Altar bezahlt. Auch der Umstand dass eben zwischen dem 20. Dezember 1495 und dem 28. März 1500 keiner Zahlung an einen Künstler Erwähnung geschieht, deutet darauf hin, dass der Marienaltar bereits 1495 vollendet war. Alle Zahlungen seit 28. März 1500 bis zum 6. Januar 1505 beziehen sich also selbstredend auf den Blutaltar, von

[1] Was jedoch sicher anzunehmen ist. Wir hätten eben hier eine Notiernng beider Pfleger in ihren Notizbüchern für ein und dieselbe Sache anzunehmen, was gewiss denkbar ist, wenn die Zahlung in beider Gegenwart erfolgte.

[2] Was freilich höchst unwahrscheinlich, indem hier mit den Worten «zu dē heylige piuet» einfach die Lokalität näher bestimmt wird.



VIII Blutaltar. St. Jakob. Rothenburg ob. d. Tauber. Gesamtansicht.

diesem Datum an, wo Riemenschneider der Rudolfsaltar angedingt wird, vermerken die Pfleger immer eigenst, für welchen Altar die Zahlungen stattgefunden haben. Selbstverständlich können sich Zahlungen, die für eine Arbeit in der Kapelle verzeichnet werden, nicht auf den für die Pfarrkirche gearbeiteten Blutaltar beziehen.

Am 28. März 1500 also wurde dem Meister Dill die Arbeit angedingt. Er erhält v ℔ v ₰ (etwa 5 Mark) Handgeld. Seine erste Bezahlung datiert eine Woche später, am 5. April erhält er 15 fl. Im nächsten Jahre ist ihm die Pflege abermals 15 fl., schuldig, wovon er 5 fl. ausgezahlt erhält (Erstes Buch 1501). Diese 5 fl. scheinen dieselben zu sein, welche im zweiten Buch als am 28. Februar 1501 an Dill gezahlt verzeichnet stehen. Am 1. August 1502 schuldet die Pflege dem Meister 20 fl.; wovon 6 fl. im Kumpf zu Würzburg bezahlt wurden. Im Juli 1504[1] schuldet ihm die Pflege wiederum 26 fl., von denen ihm «die margarethe» 5 fl. ausbezahlt wurden. Am 7. Januar 1505 erhält er 19 fl. und 10 fl. zu einer Verehrung. Damit sind die Zahlungen an Riemenschneider selbst beendet. Kleinere Beträge erhalten der Fuhrmann und der Knecht, der als Begleiter mit den Bildern nach Rothenburg kam. Im Ganzen erhielt also der Meister 105 fl.[2] = circa 735 Mark heutigen Geldes.

Die genauere Wiedergabe der Notizen hat doch wenigstens ergeben, dass die Summen, die Riemenschneider nach Ausweis der Ausgabebücher erhält nicht gerade so gering sind, wie man bisher annahm, trotzdem stehen sie nicht im Verhältnis zu den Zahlungen, die dem Schreiner Erhart verabfolgt werden, selbst wenn man in Berechnung zieht, dass er den ganzen Aufbau

---

[1] Dass im Jahre 1503 keine Zahlungen erfolgen, hängt vielleicht damit zusammen, dass R. in diesem Jahre nichts geliefert hat, da er wie oben angenommen wurde, damals krank war und sich ins Spital aufnehmen liess.

[2] Bode giebt c. 44 resp. 64 fl. an. Weber rechnet 64 fl. aus, wobei er irrtümlich 20 fl. dazuzählt, die offenbar für den Rudolfsaltar gezahlt wurden. Ebenso irrt er sich bei den Angaben der Summen, die er nicht mit Bestimmtheit einem der beiden Altäre zuweisen zu können glaubt. 1501 schuldet die Pflege 15. fl und die 5 fl., welche darnach verzeichnet stehen, bedeuten eine Abzahlung von dieser Schuld, und nicht wie Weber meint eine neue Schuld. Weiter schreibt er: 1504 vi˜cula petri» 1. August muss heissen: 1502 etc.» — Ferner: «Item meist Dil vō wirtzburg XXXVI fl. etc» muss heissen «XXVI».

leitete und wie nachher bewiesen wird, das schöne Rankenwerk über der Abendmahlsdarstellung arbeitete.

Vergleichen wir aber auch nur diese uns durch die Notizbücher gegebene Summe von 105 fl., die ihm für einen Altar gezahlt wurde, für den er nur die Schnitzarbeiten liefern brauchte, mit der Summe von 145 fl., für welche ihm der Magdalenenaltar zu Münnerstadt angedingt worden war, welcher doch an Umfang bei weitem bedeutender, ja der grösste gewesen ist, den wir von Riemenschneider kennen, so will es scheinen, dass selbst bei der Annahme, dass die 105 fl. die vollständige an Riemenschneider abgeführte Bezahlung bedeuten, der Meister nicht gar so kläglich honoriert worden sei, besonders in Betracht gezogen, dass er beim Münnerstädter Altar für Material, Transport, den gesamten Aufbau und die Bemalung auf eigene Gefahr zu sorgen hatte. Immerhin ist es ja sehr zu bedauern, dass die Pfleger von St. Jakob bei der Notirung der Andingung, vergassen die Höhe des Gesamtpreises mit anzugeben, wir wären heute durch diese kleine Sorgfalt einer grossen Ungewissheit überhoben.

Die Ausführung des Werkes hatte also fast 5 Jahre in Anspruch genommen. Es sind dieselben Jahre, in denen Riemenschneider die vierzehn Strebepfeilerfiguren für die Marienkapelle zu Würzburg arbeitete und bereits mit der Ausführung des Grabmals Kaiser Heinrichs und der Kaiserin Kunigunde für den Dom zu Bamberg begonnen hatte. Dies lässt es erklärlich werden, warum die Strebepfeilerfiguren so lange Zeit unter Arbeit waren und weiterhin wahrscheinlicher werden, dass wir es bei letzteren nur mit Gesellenarbeiten zu thun haben, während der Meister selbst der ihm sympathischeren Schnitzkunst für die Rothenburger Altäre oblag, resp. den so ehrenden Auftrag für Bamberg in die Hand nahm.

Im allgemeinen ist der Blutaltar noch gut erhalten, freilich heute mit einer dunklen, glänzenden Firnissschicht angestrichen, welche dem Weitergreifen des Wurmfrasses Einhalt thun soll.

Bis etwa zur Mitte unsers Jahrhunderts stand er frei vor dem Chore, ein sogenannter «Altare laïcorum». Später erst wurde er an seinem jetzigen Standort am Ostende des südlichen Seitenschiffes aufgestellt.

Es fehlt nur das mittlere Stück der Predella. Wie es heisst, stand dort eine Beweinung Christi, welche jedoch bereits im vorigen Jahrhundert entfernt worden ist, an ihre Stelle wurde eine Monstranz gesetzt, die Heideloff, welcher die Kirche restaurierte, wegnahm und dort eine kleinere, ältere ziemlich rohe Holzgruppe der Taufe Christi aufstellte, welche er von dem Deckel eines Taufbeckens nahm. Die zwei Engel, welche zu beiden Seiten in der Predella stehen, mit den Marterwerkzeugen in den Händen sind zum Altar gehörig.

Im Hauptschrein ist eine Abendmahlsdarstellnng in Rundfiguren gearbeitet, auf dem linken Flügel der Einzug Christi in Jerusalem anf dem rechten die Gethsemanescene dargestellt. In Mitten des krönenden gothischen Aufsatzes halten zwei Engel das vergoldete Kreuz mit der Kapsel, welche die heiligen Blutstropfen enthält, der Reliquie, der der Altar geweiht ist und deren Namen er trägt. Darüber steht unter einem Baldachin die Gestalt des Auferstandenen. Zur Rechten und Linken dieses turmartigen Mittelgliedes steigen zwei etwas kleinere gothische Tabernackel auf gewundenen Säulchen ruhend auf; freirankendes Astwerk stellt die Verbindung dieses luftigen Aufsatzes mit den Flügelausladungen beiderseits her. Unter den seitlichen Baldachinen ist rechts der Engel, links Maria, die Verkündigungsscene dargestellt.

Der Grundgedanke, der in dem Altarwerk znm Ausdruck gebracht ist, ist kurz der: «Das Blut Christi ist um der Menschheit Sünden geflossen, ihr ewiges Heil zu bringen.»

Oben in dem luftigen Aufsatz, gleichsam befreit von der materiellen Schwere irdischen Leides, sind die tröstlichen Momente des Gedankens zusammengefasst; die Verkündigung des Heils, durch den Engel an Maria, und dann der errungene Sieg über die Sünde durch den auferstandenen Heiland. In der Mitte befindet sich sodann das Kreuz mit den Blutstropfen des Herrn, die für der Menschen Erlösnng vergossen wurden.

Der Schrein und die Flügel enthalten nnn im Gegensatz dazu die Darstellungen des Seelenkampfes des Herrn auf Erden. Oben war es der Gottsohn, hier ist es der Menschensohn, rein menschlich gedacht und rein menschlich leidend. Die Auswahl der Scenen aus der Leidensgeschichte des Herrn beweist ein

tiefes Verständnis für den eigentlichen Kern der Passion. Nicht jene brutalen, äusserlichen auf die breiten Massen wirkenden Scenen körperlicher Marter, wie sie die Stationsbilder durchgängig schildern, sind gewählt. Das psychische Leiden des Herrn, die Seelenangst, die sich ihm im letzten entscheidenden Augenblicke aufdrängen muss, um das Gelingen seines Lebenswerkes hat der Meister wiedergegeben. Die scheinbare Jubelscene beim Einzug in Jerusalem sie enthält latent und vom Heiland wohl vorausgesehen eine tieftraurige Wahrheit. Musste der Herr sich nicht fragen; wie werden Menschen die da heute begeistert ihr «Hosianah» rufend einer neuen Idee zu jauchzen, um morgen ihr «kreuziget ihn» zu schreien, dauernd einem grossen hohen Gedanken anhängen können? Einem Gedanken, für den er im Begriffe steht sein Leben zu opfern; wird das Opfer sich lohnen oder wird sein Werk mit ihm untergehn? Der erste Schritt auf dem Leidenswege ist gethan, aber noch vertraut er auf seine getreuen Jünger, sie werden seine Heilsgedanken fortpflanzend das Werk vollenden.[1] Doch es folgt der

---

[1] Diese Einzugscene ist auf dem linken Flügel dargestellt: Christus auf der Eselin reitend nimmt die Mitte der Komposition ein. Er hält die Rechte segnend erhoben, vor ihm breitet ein älterer bärtiger Mann, im Kostüm der Zeit, einen Mantel aus, an dessen Saum einige hebräische Worte eingeschnitzt stehen.[1] Rechts sieht man das Stadtthor unter dem sich das Volk angesammelt hat, den Herrn zu empfangen. Neben Christus schreitet ein älterer Mann in einen langen Mantel gehüllt, auf dessen Saume ebenfalls einige Zeichen eingeschnitzt sind.[2] Vor dem Alten steht ein Knabe unter den Zuschauern, der am Kleidersaum die Buchstaben «PVERIEV» trägt, aus denen Weber vervollständigend «pueri hebraeorum» herausliest. Hinter dem Herrn, auf der linken Seite der Tafel, folgen die Jünger. Kenntlich sind besonders Johannes und Petrus, welche voranschreiten, dann Andreas ganz links in zweiter Reihe, neben ihm Philippus und dahinter Jakobus der Aeltere am Pilgerhut kenntlich, im ganzen sind nur 11 Jünger dargestellt. Neben dem Thore, gerade über dem Haupte Christi ragt ein Baum hervor auf den ein Zuschauer hinaufgeklettert ist, den Hintergrund bildet eine felsige Landschaft. Oben links in dem Vorsprung des Flügels, der die Ueberhöhung des Korpus bei geschlossenem Schrein füllt ist ein Reliefbildnis eines Mannes mit turbanähnlichem Kopfputz abgebildet. Ein reiches echt Riemenschneiderisches gothisches Ornament schliesst die Platte nach oben hin ab.

[1] Streit liest: „Jehova (der Herr) sa dai (das Lamm) servo — tem (ihm das Wort)." Weber liest: „Adanai sadai se wo tem. Ich fand nur folgende Zeichen in lat. Uncialschrift: „ADAI . SADAI." Dann weiter unten nach einer Falte eines Mantels: SE und wieder nach einer Falte „WO.", dann weiter auf dem Kopfe stehend „TEM".

[2] Weber liest: „Ala mal." Streit gar: „Adanal" (der Herr) ala (entstieg) mai (dem Wasser). Ich fand nur Zeichen etwa dieser Form: „L.C.ICYI." aus denen nichts zu machen ist.

grosse Verrat und den bat Riemenschneider zum Mittelpunkt des ganzen Kunstwerkes gemacht. Ergreifend hat er den Augenblick dargestellt, wie grade aus der Mitte der Getreuen, auf die der Herr seine Hoffnung gebaut hatte, der Verräter aufsteht, der ihn den Feinden ausliefern wird. Wie sollte er da noch auf den ewigen Besland seiner Lehren Vertrauen behalten, wenn man schon zu seinen Lebzeiten im engsten treusten Kreise anfing zu zweifeln? Noch war es Zeit, noch konnte er sein Leben retten; doch er will ausharren. Ein Trost bleibt ihm ja noch, umstehen ihn doch die übrigen Jünger in festen Vertrauen auf seine Lehre. Doch noch einmal koslet es ihn einen schweren Kampf mit sich, mit seinem Gott. Draussen im Garten von Gethsemane, nur begleitet von seinen drei liebsten Jüngern, will er mit sich zum letzten Male zu Rate gehen, zum festen Entschluss kommen. Er ist nahe daran zu unterliegen, er fleht zu Gott ihm den Schmerz, den Tod am Kreuz zu erlassen. Er ringt und ringt und findet keinen Schluss, da treibt es ihn zu Menschen, zu Menschen, die ihn lieben und verstehen, sie sollen ihm helfen, ihn stärken in dieser grossen Not. Er kebrt zu den Jüngern zurück und — sie schlafen. Das ist wohl der schwersle trostloseste Augenblick auf dem Leidenswege. Im Moment, da er an sich selbst verzweifeln will, da er des Beistandes so sehr bedurft hätte, ist er allein. Doch sein Werk muss vollendet werden. Noch einmal wirft er sich hin vor seinem Gott und kämpfl um den Entschluss und besteht

---

[1] Rechter Flügel: In der Mitte kniet nach links gewendet Christns in inbrünstigem Gebet vor einem Felsen. Das von langen Locken umgebene Haupt ist flehend gen Himmel geriohtet, der Mantel, der die ganze Gestalt nmgibt ist in fliessendem Faltenwnrf angeordnet. Im Vordergrnnd sitzen die drei Jünger in Scblaf versnnken, links Petrus mit dem Sohwert, das Hanpt in den linken erbobenen Arm stützend, gegen einen Felsen gelehnt; in der Mitte Johannes vorn übergeneigt mit einem Bncb anf dem Sohooss; rechts Jakobns der Aeltere, das Hanpt in die Recbte stützend. Im Hintergrund siebt man duroh die Gartenpforte Judas bereits mit den Häsohern eintreten. Einer der Kriegsknechte, der nicht sobnell genng duroh die Pforte kommen zn können glanbt, ist im Begriff über den Zann zn steigen (Dieses Motiv ist von Riemenscbneider anoh anf andern Oelbergscenen wieder verwerlet.) Die Ferne schliesst in einer bergigen Landsohaft ab. Ancb an diesem Flügel ist oben an dem Füllstück für die Ueberhöbnng des Mittelschreines das Reliefbild eines Mannes dargestellt, wie es scheint ein Mönch, der in der erhobenen Reohten ein Glas hält.

allein diesen schwersten Kampf. Diesen Augenblick hat der Künstler gewählt, schon nahen die Feinde, schon hört er den Judas sprechen, da ist er mit sich im Klaren ruhig kann er den Häschern entgegentreten, das Leid und die Pein, die seiner jetzt noch harren er kennt sie, aber sie sind ihm nun ein Nichts, nachdem er in Stunden tiefster Seelenqual gerungen. Der eigentliche Leidensweg ist heendet. Gerade diese drei Begehnisse vor der Gefangennahme sind es, die Riemenschneider ausgewählt hat.

Der Andächtige, der vor diesen Altar hinkniete sollte vom Anhlick all dieses Seelenleides des Herrn erschüttert in sich gehèn, zerknirscht oh seiner Sünden vor diesem Glaubenshelden. Dann sollte sein Blick aufwärts den schlank aufstrebenden Säulchen folgen, his dorthin, wo der auferstandene Heiland durch den Hinweis auf seine Wunden, ihm Trost und Hoffnung gibt.

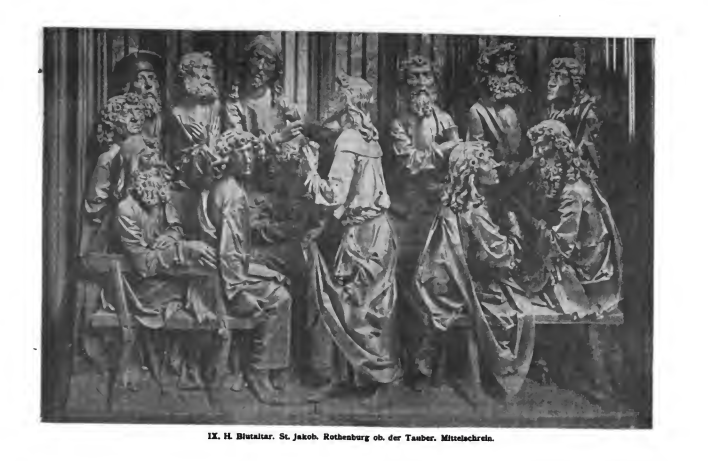
Nur symbolisch hat der Künstler die körperlichen Leiden des Herrn, durch die beiden Engel mit den Marterwerkzeugen in der Predella angedeutet; und war ursprünglich im Mittelfelde der Staffel eine Beweinung des Leichnams, oder was mir hei der Beschränktheit des Raumes wahrscheinlicher vorkommt, eine Pietà angebracht, so wissen wir aus den ähnlichen von Riemenschneider herrührenden Werken, wie zart er die Trauer um den geliebten Toten wiederzugeben verstanden hat und würden diese Scene hier sehr wohl in den Rahmen des ganzen Werkes gestimmt denken können.

Der architektonische Aufbau ist trefflich gelungen, das Verhältnis der Höhe des Aufsatzes zur Breite und Höhe des eigentlichen Korpus und der Flügel zeigt einen feingebildeten Sinn für Proportionen. Ebenso steht das Predellenstück zum ganzen Werk in vorzüglicher Harmonie. Der Erfinder dieses architektonischen Aufbaues ist zweifellos der Meister Erhart gewesen, doch hat Riemenschneider die Tafeln und Figuren sehr schön dem Ganzen angepasst.

Die Predella ist vollständig offen, zwei phantasiereich erfundene Ueherwerkbasen mit kurzem Säulenschaft tragen den Mittelschrein, zwei zierlichere, ohen in naturalistisches Astwerk verlaufende Stützen, teilen die Predella weiterhin in drei Bogen-

öffnungen, deren mittlere schmäler als die äusseren gehalten ist und spitzbogig abschliesst. In den äusseren mit flachem Bogen schliessenden Oeffnungen stehen die beiden Engel mit den Marterwerkzeugen in halbknieender Stellung, mit ausgebreiteten Flügeln und lebhaft flatternden Gewändern. Echt riemenschneidersche Gedanken sind die beiden Engelsköpfe mit dem reichen liebevoll durchgearbeiteten Lockenhaar.

Darüber erhebt sich das Korpus mit überhöhter Mitte. Die Abendmahlsscene findet in einem mit gothischen Fenstern versehenen kapellenartigen Raume statt. An einem oblongen die Breite des Schreines einnehmenden Tische sind Christus und die Jünger beim Mahle versammelt. Die Scene ist mit starker Aufsicht komponiert, so dass die Köpfe der hinter dem Tische sitzenden Figuren höher liegen, als selbst der Kopf des vor demselben stehenden Judas. Christus ist etwas links seitlich hinter dem Tische sitzend dargestellt; er erhebt den rechten Arm, offenbar hat er soeben das Brot zum Munde geführt. Judas steht ganz in der Mitte der Composition an der Vorderseite des Tisches im Begriffe das Zimmer zu verlassen. Schon hebt er den Mantel ein wenig, um die Füsse zum gehen frei zu machen; in der Linken hält er den Geldbeutel. Zur Linken Christi sitzt Johannes, voll Schmerz sich auf den Schoss des Meisters niederbeugend; während der Herr wie beruhigend seine Hand auf den Nacken des Lieblingsjüngers legt. Zur Rechten sitzt Petrus, auch er wie Johannes die Bedeutung des Augenblicks erfassend. Beide Hände drückt er gegen seine Brust, wie wenn er seine Anhänglichkeit und Treue dem Herrn beteuern wollte. Weiter folgt dann Jakobus der Aeltere, kenntlich an dem Pilgerhut. Diese drei, die Christus mit in den Garten von Gethsamene nahm, sitzen ihm hier auch am nächsten. Drei andere Jünger sitzen noch an der linken Hälfte der Tafel, von denen zwei sich auffällig von der Scene dem Beschauer zu abwenden, sie haben eben noch nicht verstanden, um was es sich eigentlich handelt. Zwei andere rechts auf einer Bank vor dem Tische sitzend, sind in lebhafter Unterhaltung begriffen; wohl schaut der an der Schmalseite rechts sitzende Apostel interessiert zu Judas hinüber, ohne jedoch das Wesen des Vorganges zu begreifen, die beiden letzten an der Rückseite des Tisches



IX. H. Blutaltar. St. Jakob. Rothenburg ob. der Tauber. Mittelschrein.

rechts sitzenden, wenden sich ebenfalls von der Scene ab, einer führt gar gerade einen Becher zum Munde, ein naives Mittel des Künstlers, möglichst deutlich auszudrücken, dass noch keiner von ihnen ahnt, dass dieser Augenblick so traurige Bedeutung für sie und ihren Meister haben wird. Judas ist auffällig in seiner Bosheit charakterisiert, die Unterlippe ist vorgeschoben und ein faunischer Zug spielt um die Mundwinkel. Der betrübte Blick des Herrn bildet einen ergreifenden Gegensatz zu der trotzigen Verstocktheit des Verräters. In den Gesichtern der Jünger ist mehr ein ernster, grüblerischer, als tieftrauriger Ausdruck zu gewahren.

Das Zusammenhanglose, gewissermassen Dezentrierte der Composition darf nicht als eine Folge der Unfähigkeit des Künstlers aufgefasst werden, es gründet sich vielmehr auf das Verlangen genau der heiligen Schrift folgend, möglichst deutlich zu schildern, wie dieser Vorgang nur von Petrus und Johannes begriffen, den übrigen Jüngern noch bedeutungslos erscheint. Der Künstler hatte sich nur an den Wortlaut der Bibel zu halten, eine einfache Illustration zu geben. Man darf hier nicht hinüberschweifen zu Lionardo, bei dessen Abendmahlsdarstellung die Worte Christi, wie ein elektrischer Funke in die Versammlung einschlagen, alle Jünger in den Bann des unerhörten Geschehnisses hineinziehend, jede Miene, jede Handbewegung auf den einen Punkt konzentrierend. Lionardo schuf eben ein neues, geistvolles, selbständiges Werk, der deutsche kleinbürgerlich beschränkte Meister transponierte einfach und schlicht die Worte der Schrift. Man würde Unrecht thun, diese Arbeit mit dem Meisterwerk des grössten Italieners in Vergleich ziehen zu wollen, um daraus das Urteil über ihren Wert zu erhalten. Beide entstammen zu verschiedenen Welten. Ohne Frage gehört Meister Dills Werk zu den tiefsten Abendmahldarstellungen, die die deutsche Kunst hervorgebracht hat und wer sie herausfühlen mag, der wird die ergreifende Wirkung, die hier mit solch bescheidenen künstlerischen Mitteln erzielt wird, wohl empfinden.

Die technische Durchbildung ist von höchster liebevoller Sorgfalt, die Behandlung der Köpfe, der Hände und Füsse ist eingehend und naturwahr. Besonders hervorzuheben ist die reiche Abwechslung in den Stellungen der Hände. Die Gewandung

ist knitterig und feinbrüchig behandelt, die langen fast gradlinigen Faltenmotive fallen hier besonders auf. Wie trotzdem der Akt zur Geltung gebracht wird, zeigen vornehmlich die Aermelpartien der Gestalten; bei allem Reichtum der Falten bleibt Form und Bewegung der Arme darunter deutlich und verständlich. Ein kleines technisches Kabinetstück für sich ist dann das Tuch, das Judas als Gürtel um die Hüften gebunden hat.

In dem Aufsatz folgen in gleicher Linie mit der Ueberhöhung des Mittelschreins stehend Maria links und der Engel rechts die Verkündigungsscene darstellend. Maria in ziemlich auffällig geschwungener Stellung hält die Hände vor der Brust gekreuzt, mit der Rechten ein Buch haltend. Der Mantel ist faltenreich drappiert und zwar so angelegt, dass er etwas unterhalb des Knies quer abschliesst, dadurch die senkrecht verlaufenden Faltenlagen malerisch unterbrechend. Das Haupt ist unbedeckt, lange Lockenhaare fliessen zu beiden Seiten bis über die Schultern herab. Der Gesichtstypus ist weich und fleischig, die Stirn breit und glatt, der früheren Periode des Meisters sich nähernd. Der Engel trägt über dem Diakonatsgewand noch einen weiten flatternden Mantel. Mit der Linken hebt er die Dalmatika empor, deren gefranzter Saum auf diese Weise einen lebhaft bewegten Kontur erhält. Die Rechte ist segnend erhoben, als wolle der Engel die durch sein Erscheinen erschreckte Maria beruhigen, das Haupt ist mit reichem Lockenhaar umrahmt.

Die beiden kleinen Engelgestalten, die in der Mitte des Aufbaues das Kreuz halten, sind in halbkniender Stellung mit lebhaft bewegten Gewändern dargestellt. Christus der Auferstandene, ganz oben im Aufsatz, ist vollständig unbekleidet nur mit dem Lendentuch versehen, dargestellt. Die flatternden Enden des Tuches sind sehr charakteristisch für Riemenschneider und sind bei allen seinen Kruzifixen beinahe in derselben Zeichnung wiederholt. Auf dem Haupte trägt er die Dornenkrone, die Rechte weist auf das Wundmal. Die Stellung ist etwas steif und unfrei, doch ist die Anatomie des Nackten verständig wiedergegeben.

Der Aufsatz ist fraglos von Schreiner Erhart gearbeitet, da die Formen der Säulchen nicht Riemenschneiderisch sind. Riemenschneiders Ornament ist nur an den Abschlussverzier-

ungen der Flügeltafeln zu erkennen. Es ist flacher und strenger stilisiert gehalten, als das Ornament der Predella und besonders des Mittelschreins. Dieses letztere die Abendmahlscene abschliessende Rankenwerk ist vollständig realistisch gebildet. Wirkliche Aeste mit Rinde und Astknoten, wirkliche Blätter und Blumen sind in einem fast unentwirrbaren Muster ineinander geschlungen. Ein Vogel sitzt oben rechts im Geäst, das ist nicht Riemenschneiders Art ornamentalen Schmuck zu geben. Seine Ornamentik ist vielleicht am anschaulichsten und vollkommensten am Creglinger Marienaltar zu studieren, der ganz und gar von seiner Hand herrührt. Auf das Ornament bei Riemenschneider hat man bisher nicht genügend geachtet, und doch ist es so eigenartig und charakteristisch, dass man an demselben allein schon Altarwerke seiner Werkstatt erkennen kann. Am Creglinger Marienaltar, am Detwanger Kreuzaltar, am Altar von Gerolshofen im Nationalmuseum zu München, am Darmstadter Kreuzaltärchen, an den Flügeln hier am Blutaltar, ja an den drei Schularbeiten zu Bibra sind dieselben Ornamente immer wiederkehrend. Dagegen zeigen der Marienaltar zu Rothenburg, der Hochaltar in der Kilianskirche zu Heilbronn und gar der Annenaltar zu Limburg an der Lahn, Altäre, die man Riemenschneider irrtümlich zugeschrieben hat, ausser im Stil auch im Ornament eine ganz andere Auffassung, ein nicht gering zu achtender Grund, sie unserem Meister abzusprechen. Dass hier am Blutaltar neben Riemenschneiders Ornament uns noch ein fremdes entgegentritt, findet seine Erklärung darin, dass die Pfleger den architektonischen Aufbau im Ganzen dem rothenburger Schreiner übertrugen, während Riemenschneider nur die Bildwerke hinein lieferte. Dass wir dagegen an den Flügeln unsers Meisters Ornament sehen ist wiederum leicht erklärlich. Die Flügel wurden als Ganzes mit dem ornamentalen Schmuck bei Riemenschneider gearbeitet und fertig nach Rothenburg geliefert. Das Rankenwerk über der Abendmahlscene aber ist losgelöst vom figürlichen Schmuck als selbstständiges Stück aufzufassen. Ein Blick auf den Altar wird überzeugen, das die Ornamente von verschiedenen Händen herrühren. Es erklären sich so auch in etwa die hohen Zahlungen an den Schreiner. Sein Ornament ist was die Erfindung und Ausführung

anbelangt auch thatsächlich ein Meisterwerk der Schnitzkunst und vollständig dem bildnerischen Schmuck ebenbürtig. Sehr lehrreich ist ein Vergleich mit dem Creglinger Marienaltar, an welchem, trotz der grösseren Dimensionen, trotz des unendlich reichen Figurenschmuckes, eine grosse Einfachheit im architektonischen Aufbau ins Auge fällt. Sparsam ja an einzelnen Stellen dürftig erscheint hier der ornamentale Zierat. Die Rahmen der Tafeln, die Trageglieder des Korpus sind aus ganz primitiven, kaum profilierten Stücken gebildet. Nur der luftige Aufsatz und der obere Abschluss des Mittelschreines zeigen auch hier ein reiches, grossartig erfundenes Ornament; doch bleibt immerhin der figürliche Schmuck die Hauptsache, auf ihm liegt der Nachdruck. Dagegen hier beim Blutaltar ist das Ornament und der architektonische Bau derart betont, dass er als ebenbürtig neben dem Bilderschmuck aufgefasst erscheint, was dem Ganzen durchaus nicht geschadet hat. Das Zusammenarbeiten des im Ornament und kunstvollen Aufbau erfahrenen Meister Erhart mit dem den figürlichen Teil schaffenden Schnitzkünstler hat entschieden dem Werk in seiner Gesamterscheinung eine einheitlich geschlossene Wirkung verschafft.

In den Ausgabebüchern der Pflege zu St. Jakob fanden sich nun noch drei weitere Altäre erwähnt, für welche der Würzburger Schnitzer Werke zu liefern hatte. Von diesen soll zunächst die Rede sein, bevor der grösste und bedeutendste Altar Riemenschneiders zu Creglingen besprochen wird.

Der Marienaltar für die Pfarrkirche zu St. Jakob in Rothenburg o. d. T. — 1495.

Der Schnitzer zu Würzburg, dem die Tafel auf «vnnser liben frawen altar» für die Pfarrkirche in Arbeit gegeben ist, erhält für dies Werk, wenn wir alle vor 1500 bezahlten Summen als Bezahlungen für den Marienaltar annehmen, im Ganzen 28 fl. Ausserdem bekommt der Comethur, der die Tafeln besichtigte 1 fl. vj tt. Zehrgeld, der «pfarre . . . [?] der tafel wegen» iiij fl. und der Fuhrmann 1 fl. Sämtliche Notizen datieren aus dem Jahre 1495. Bei der letzten am 20. December ausgezahlten Summe ist hinzugefügt «Schniczer domit begehr»;



X. Marienaltar. St. Jakob. Rothenburg ob. d. Tauber. Gesammtansicht.

iermit war also die Arbeit bezahlt. Der Künstler wird schlechthin nur als «schniczer zu Würzburg» bezeichnet, so dass es gar nicht notwendig wäre hier an Riemenschneider zu denken. Trotzdem ist es aber sehr wahrscheinlich, dass Meister Dill auch diese Arbeit für die Pfarrkirche ausgeführt hat, da er der bekannteste und berühmteste Schnitzer in Würzburg war und ihm ja auch später von der Pflege die Arbeiten am Blutaltar und noch zwei anderen Altären für die Marienkapelle übertragen wurden.

Trotzdem nun ausdrücklich in den Rechnungen gesagt ist, dass der Altar für die Pfarrkirche bestimmt war, so möchte doch Weber den jetzt in St. Jakob befindlichen Marienaltar mit diesem in den Notizen erwähnten, identifizieren und Riemenschneider zuweisen, obwohl derselbe erst seit dem Anfang der sechziger Jahre unsers Jahrhunderts dort als Pendant zum Blutaltar aufgestellt worden ist, der seinerseits damals aus der Mitte vor dem Chor an die östliche Seitenwand des südlichen Nebenschiffes gesetzt worden war.

Dieser jetzt am Ende des nördlichen Seitenschiffes sich befindende Marienaltar[1] war bis dahin Eigentum der Spitalkirche zum heiligen Geist zu Rothenburg gewesen. Das reiche Spital trat ihn an St. Jakob ab, als die Kirche restauriert wurde,

[1] Weber, a. a. O. S. 48 und 49. Abb. S 45. — Bode, a. a. O. S. 162 f. schreibt ihn einem etwa 10 Jahre später arbeitenden Künstler zu, während die Gruppe des Todes der Maria in der Predella älter und ursprünglich nicht zum Altar gehörig sei. — Bensen, Alterth. etc. Rothenburg 1841, S. 45. — Baader, Beiträge, 1860, S. 598: «In der Spitalkirche daselbst enthält ein Altar die Krönung der Maria und in der Predella ihren Tod» — Christliches Kunstblatt, 1862, S 96: «Es fehlt nun noch ein entsprechender Altar für das nördliche Schiff. Desshalb will der reiche Spital von Rothenburg den Altar seiner Kirche derjenigen zu St. Jakob überlassen. Dieser hat im Mittelbild die Krönung Mariä» etc. Weiter: «Die Schnitzereien werden vom Herkommen dem Bildhauer Riemenschneider von Würzburg († 1531) zugeschrieben, aber ohne nähere Anhaltspunkte. Der erstgenannte Altar [Blutaltar] ist mit aller Wahrscheinlichkeit nicht von ihm [!], der zweite [Marienaltar] erinnert mehr an seine Werke. Die Spitalkirche z. h. Geist soll dafür einen neuen Altar bekommen, dessen Preis zu 1400 fl. angeschlagen ist. Damit verbindet sich eine Restauration der ganzen Kirche, wofür 10000 fl. bestimmt wurden. Die Restauration der Kirche zu St. Jakob belief sich seiner Zeit auf ungefähr 28000 fl.» — Merz, Rothenburg 1881, S. 130: «Der Altar bis vor wenigen Jahrzehnten der Spitalkirche angehörig, gilt als ein Werk Riemenschneiders» etc — Münzenberger, a. a. O. 1885—1890. Abb. Bl. 71. Hier Taf. X.

und kaufte um 1400 fl. einen modernen Altar an dessen Stelle.

Der Aufsatz über dem Schrein ist bei dieser Gelegenheit im Sinne desjenigen am Blutaltar neu gefertigt worden.[1] Diese äusserliche Uebereinstimmung beider Altäre mag Weber mit bewogen haben die beiden Werke zusammenzubringen, da er offenbar von der Ergänzung keine Kenntnis hatte, sonst hätte er den Aufsatz und die darin befindlichen Figuren nicht als zum Altar gehörig beschrieben. Weber meint der Altar sei nur vorübergehend in der Spitalkirche aufgestellt gewesen, ohne Belege dafür anzuführen. Bode spricht mit Recht die Arbeit Riemenschneider ab. Einmal, weil er eine ganz andere etwas geringere Hand zeigt, zum zweiten, weil er in eine etwas spätere Zeit gesetzt werden muss. Unter allen Umständen widerspricht es jedem Stilgefühl, dass von demselben Meister der Blutaltar später gearbeitet sein könnte, als der Marienaltar, dessen Flügelreliefs schon ganz im Sinne der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts gehalten sind. [Vgl. unten die Bemerkung bei Beschreibung des Grabmals des Trithemius.] Das einzige Stück das wohl älter ist und gewiss nicht immer zum Altar gehört hat, ist die Darstellung des Todes der Maria in der Predella. Aber auch dieses obwohl weit besser und lebendiger aufgefasst, als der Altar im übrigen, kann Riemenschneider nicht zugeschrieben werden. Leider liessen sich trotz eingehender Durchsicht der Rechnungen des Spitals keine Notizen über Altäre in der Spitalkirche finden, die Aufschluss über den Künstler geben könnten. Der Meister des Altares ist ohne Frage von Riemenschneiders Kunst beeinflusst, aber weniger fein in der Beobachtung der Natur. An den Flügeln sind noch Reste des ursprünglichen Ornamentes erhalten und zeigen eine ähnliche Laubbildung, wie das Mittelstück über der Abendmahlsscene am Blutaltar, das wir dem Meister Erhart zuweisen mussten. Da der Aufsatz über dem Korpus neu ist kann er bei der Frage

[1] Christl. Kunstblatt 1862, S. 96: «Beide zuletzt genannte Altäre [Blut- und Marienaltar] sind durchaus geschnitzt und letzterer soll an seinem neuen Bestimmungsort auch einen architektonischen Aufbau bekommen, der ihm bis jetzt fehlte.»

nach dem Meister nicht mitsprechen, nur soviel sei bemerkt: Die modernen Gothiker hätten eingehender den Aufbau am Blutaltar studieren dürfen, dann wäre der Aufsatz am Marienaltar in bessere Proportion zum Ganzen gekommen. So aber ist er zu hoch gehalten, was besonders unangenehm berührt, weil Formen der strengen Gothik hier an einer Arbeit spätester Zeit verwertet wurden, die mit ihrer Magerkeit etwas dürftig und gebrechlich erscheinen, abgesehen von der peinlichen unästhetischen Wirkung des Stilanachronismus.

Im Mittelschrein ist die Krönung der Maria dargestellt; mit vor der Brust gekreuzten Händen kniet die Himmelskönigin zwischen Christus und Gott Vater, welche ihr die Krone aufs Haupt setzen. Links sitzt Gott Vater langbärtig in faltigem Gewand und Mantel; rechts Christus, bis zu den Hüften entblöst mit einem Mantel um den Schultern. Die Behandlung der Haare ist ganz fremd der Kunst Riemenschneiders. Die Gewandung zwar knittrig ist weit gröber und unverstandener wiedergegeben, als wir bei Riemenschneider gewohnt sind, auch fehlen die langen den Akt erklärenden Faltenmotive, die bei aller Unruhe im Einzelnen bei Riemenschneiders Werken, stets die Klarheit der Gesamtanlage wahren. Die Auffassung und der Ausdruck der Köpfe, obwohl der Kunst Riemenschneiders nahestehend, ist wenig ansprechend, ja beinahe vollständig leer ohne jede individuelle Note. Besonders fällt die Behandlung des Nackten bei Christus ganz aus der Kunst Meister Dills heraus. Starkknochig, ja beinahe plump wirkt der rechte Arm und die Hand Christi. Alles deutet auf einen nachgeborenen Künstler, der sich vielleicht am Blutaltar und am Marienaltar zu Creglingen gebildet haben mag. Auf dem linken Flügel ist Maria mit dem Jesuskinde in Flachrelief dargestellt. Nicht ein Faltenmotiv des Mantels weist auf Riemenschneider, der gerade bei der Darstellung der Madonna feststehende Gewandanordnung zeigt. Haare, Kopfbildung der ganze Typus der Maria, sowie das nackte Kind sind Riemenschneiders Kunst ganz fremd. Ebenso die Darstellung der h. Anna selbdritt auf dem rechten Flügel ist so verschieden von unsers Meisters Art, dass man dieses Werk unmöglich Riemenschneider zuweisen kann. Man braucht nur die kleinen Reliefbüsten der Männer aus dem alten und neuen

Testament, die oben und unten das Korpus einrahmen, zu betrachten, so wird es unzweifelhaft, dass an ihn hier nicht zu denken ist.

Etwas älter ist, wie gesagt, die Gruppe des Todes der Maria in der Predella, die aber auch einen anderen Stil zeigt als die Werke Riemenschneiders. Es fehlt hier die Feinheit der Detaildurchbildung, besonders in den Köpfen und Händen; der lebendige Ausdruck der Gesichter, der den Blutaltar auszeichnet. Ausserdem sind die Gestalten gedrungener als wir beim Meister Dill gewohnt sind. Rein künstlerisch betrachtet ist dies Stück am befriedigendsten am ganzen Altar.

Immerhin tritt uns in diesem Werke eine bedeutsame Leistung der Schnitzkunst entgegen, die eben nur im Vergleich mit Riemenschneiders Werken den geringeren Rang einnimmt.[1]

Der Rudolfsaltar für die Marienkapelle zu Rothenburg o. d. T. 1505.

Der zweite in den Rechnungen erwähnte Altar, bei dessen Verdingung sogar der Name Riemenschneiders vollständig genannt wird, ist der Rudolfsaltar für die Marienkapelle zu Rothenburg. Von ihm, dessen Existenz so wichtig für unser Urteil über die anderen Altäre wäre, ist leider keine Spur mehr erhalten; er wird wohl beim Abbruch der Kapelle zerstört worden sein. Die Marienkapelle, welche nnter die Pflege von St. Jakob gehörte, stand an dem nach ihr benannten Kapellenplatz, dessen Name aber auch die einzige Erinnerung an das Vorhandensein des Kirchleins bildet.

Am 6. Januar (erstes Rechnungsbuch) wurde der Altar[2] Riemenschneider angedingt um 50 fl. von denen ihm sofort 20 fl. ausbezahlt werden. Die am 7. Januar desselben Jahres im zweiten Buche an Meister Dill «auff dy taffel In de͞r Kappelln» bezahlten 20 fl., welche Weber irrtümlich auf den Blutaltar rechnet, beziehen sich natürlich eben auf den Rudolfsaltar. Ja es scheint, dass sie identisch mit den am 6. Januar verzeich-

[1] Siehe meine Hypothese in betreff des Marienaltares sub Creglinger Marienaltar. S. 140 Anm. 1.
[2] Weber, a. a O. S. 51 und 52.

neten 20 fl. sind, da doch kein Grund vorlag, dem Meister gleich am nächsten Tage nochmals 20 fl. zu bezahlen, bis wohin er fraglos noch keine Arbeit geliefert haben konnte. Wir hätten also hier abermals eine Notierung der beiden Pfleger in ihren Büchern anzunehmen. Da aber in den Büchern keine weiteren Zahlungen für den Rudolfsaltar erwähnt werden, und doch offenbar noch 30 fl. [resp. 10 fl.; wenn die beiden Notierungen von je 20 fl. nicht identisch sind,] an den 50 fl. fehlen, so ist hiermit erwiesen, dass nicht alle Zahlungen, die an Riemenschneider erfolgten, in die Notizbücher eingetragen wurden.

Nach der geringen Summe von 50 fl. [= etwa 350 Mark] zu urteilen, kann der Altar nicht sehr umfangreich gewesen sein, angemessen dem Raume, für den er bestimmt war.

Der Annenaltar[1] für die Marienkapelle zu Rothenburg o. d. T. c. 1505—1506.

Für dieselbe Kapelle wurde dem Meister auch ein Altar der h. Anna in Auftrag gegeben. Die erste Erwähnung datiert vom 30. März 1505, an welchem Tage 3 fl. «furlon» für die Tafel zu St. Anna Altar bezahlt werden. 2 *tt.* erhält der Fuhrmann «zw zoll» und 1 Ort der Knecht als Trinkgeld, der mit der Tafel heraufgekommen ist. Darnach zu urteilen muss die Arbeit etwas früher an Dill gegeben worden sein. Am 12. April 1505 (erstes Rechnungsbuch) schuldet die Pflege dem Meister für den Annenaltar 12 fl. Erst im nächsten Jahre wird das Werk fertig. Am 31. März 1506 erhält der Knecht 4 *tt.* als Trinkgeld und am 21. Juni wird Riemenschneider mit 30 fl. ganz bezahlt, von denen 5 fl. zu «pesserung» gesprochen sind, d. h. mehr als ausgemacht erlegt wurden — «und ist bezahlt». Auch dieser Altar scheint also nicht sehr gross gewesen zu sein, da Riemenschneider nur 42 fl. dafür erhält.

Der Altar ist ebenso wie der vorige verschwunden. Im Dom zu Limburg an der Lahn befindet sich ein kleiner Annenaltar,[2] der vom Stadtpfarrer Münzenberger aus der Etlinger

[1] Weber, a. a. O. S. 52.
[2] Weber, a. a. O. S. 58.

Sammlung zu Würzburg erworben und dem Dome zu Limburg zum Geschenk gemacht wurde. Weber meint, in diesem Altar seien wohl Teile des Riemenschneiderschen Annenaltares aus Rothenburg erhalten, nennt ihn jedoch vorsichtshalber nur eine Arbeit der Werkstatt. Der Altar aber ist eine so minderwertige, der Kunst Meister Dills so fremde Arbeit, dass es unbegreiflich ist, wie man ihn mit dem Blutaltar in einem Atem nennen kann. Ein Meister, der den Blutaltar geschaffen hat, kann unmöglich in demselben Jahre eine so hölzerne, ausdruckslose Arbeit auch nur aus seiner Werkstatt gehen lassen, geschweige denn selbst ausführen.

Der Altar ist ein Triptychon, dessen Mittelschrein die Darstellung der h. Sippe enthält. Mutter Anna reicht dem Jesuskind, das auf dem Schosse der Maria steht, eine Weintraube. Hinter dem Thron, auf welchem die beiden Frauen sitzen, steht Joseph und Joachim. Der rechte Flügel zeigt die h. Katharina mit Krone und Schwert etwas über 1 m hoch in flachem Relief geschnitzt, auf dem linken Flügel ist die Gruppe der h. Anna selbdritt. Die Predella mit der Krönung der Maria geschmückt, zeigt einen noch armseligeren Handwerker und ist gewiss später hinzugefügt worden. Man kann diese Arbeit nur als eine durchaus handwerkliche Leistung bezeichnen, deren Stil nicht einmal unterfränkisch ist.

In München befindet sich dagegen im National Museum das Bruchstück einer Reliefplatte von Lindenholz (0,51 m breit und 0,75 m hoch; unbemalt), die sitzende Mutter Anna[1] darstellend. Sie ist in einer ähnlichen Stellung, wie jene auf dem Limburger Altare wiedergegeben. Es war dies ein übliches Arrangement der heiligen Sippe. (Vgl. Katalog des Münchner National Museums. Nr. 1247 beispielsweise.) Dieses Relief stimmt nicht nur in der Technik, sondern auch in der ganzen Auffassung vollkommen mit den Arbeiten Riemenschneiders aus der Zeit des Blutaltares überein. Mutter Anna ist als ältere Frau sitzend dargestellt, ein feines lebensvolles Profil zeigend. Das Antlitz ist vom Dominicale und Kinntuch eingerahmt. Die linke

---

[1] Katalog des bayrischen Nationalmuseums, Bd. VI, 1896, Nr. 709, Abb. Taf. XXII.

zartgebildete Hand liegt in einem aufgeschlagenen Buche im Schoss, der Mantel fällt in einfachem verständlichem Wurfe von der Schulter über die Kniee, der Saum ist mit demselben einfachen Bogenmuster geziert, das am Creglinger Marienaltar auf den Flügelreliefs angewendet ist. Ergänzt ist unten ein Stück des Mantels und Bodens. Die rechte Hand ist leider abgebrochen. Dieses Relief ist ohne Frage eine eigenhändige Arbeit Riemenschneiders, von hoher Feinheit der Auffassung und technischen Durchbildung.

Die Platte gemahnt sofort an die Notizen in betreff des Annenaltars für die Marienkapelle zu Rothenburg, und die Mutmassung, dass uns hier ein Stück des untergegangenen Werkes von Meister Dill erhalten ist, wird noch durch die Bemerkung im Katalog des National Museums, dass das Bruchstück aus der Gegend von Rothenburg herstamme, bestärkt. Ein Vergleich zwischen dem Limburger Altar und dem Münchner Relief wird überzeugen, dass wir es eben bei letzterem mit einem Rest des 1505—1506 von Riemenschneider gearbeiteten Altarwerkes zu thun haben.

Der Marienaltar in der Herrgottskirche zu Creglingen.[1] c. 1495—c. 1499.

Gerade der grösste und bedeutendste der drei erhaltenen Altäre im Taubergrund, der Marienaltar in der Herrgottskirche bei Creglingen ist durch keine Urkunde mit Sicherheit der Hand

---

[1] Weber a. a. O. S. 61—63. Abb. S. 63. Abb. auch in der ersten Aufl. — Streit. a. a. O S. 14—15. Abb. Taf 12 Gesamtansicht; Tafel 13 Apostelgruppe; Taf. 14 Anbetung der Könige; Taf. 15 Englischer Gruss; Taf. 16 Jesus lehrt im Tempel; Taf 17 Mittelstück der Predella. Sämtlich ausser Taf. 12 in umgekehrtem Abdruck. — Bode, a a O. S. 164—165 Abb. des Mittelschreines. — Münzenberger, a. a. O. Bl. Nr. 63, 64 u. 65. Englischer Gruss, Anbetung der Könige, zwölfjähriger Jesus im Tempel. — Publikation von Schuler. Hofphotograph, Heilbronn am Neckar. mit Text von W. Lübke, 1898. Ein Originaldoppelblatt und drei Blätter in Grossfolio enthaltend. — Hier Abb. Tafel XI und XII a und b — Jahreshefte des Würtembergischen Allerthumsvereins Stuttg. 1844. Bd. I, Heft 1. — Geschichte der deutschen Kunst, Ernst Förster. 2. Teil. S. 19 — Denkmale des Alterthums und der alten Kunst im Königreich Würtemberg. Stuttgart und Tübingen 1843. S. 135. — Baader, a. a O. S 598. — Beschreibung des Oberamts Mergentheim, herausgegeb. vom kgl. statistisch-topographischen Bureau. Stuttgart 1879.

unsers Meisters zuzuweisen. Bald hielt man ihn für eine Arbeit der schwäbischen bald der fränkischen Schule. Erst Weber nahm ihn, wie den Rothenburger Blutaltar, bestimmt für Riemenschneider in Anspruch; ihm folgte dann Streit und Lübke. Bode dagegen schreibt ihn einem Riemenschneider zwar verwandten aber älteren Meister von tieferer künstlerischer Begabung zu, der vielleicht der Lehrer Meister Dills gewesen sei. Abgesehen von der hohen Vortrefflichkeit dieses Werkes brachte ihn die Angabe, dass der Altar aus dem Jahre 1487 stamme zu dieser Ansicht, zu welcher Zeit Riemenschneider noch zu jung war, um ein derartig ausgereiftes Kunstwerk, ja das Meisterwerk seines Lebens zu schaffen. Die Jahreszahl war von Dr. Bunz und zwar im Fusse der hohlen Madonna entdeckt worden [1] Weber schreibt diese Jahreszahl nach und bemerkt in seiner ersten Auflage vom Jahre 1884 (S. 34. Anm. 2) «Diese Jahreszahl steht im Inneren der Figur der Maria mit Rotstift eingezeichnet.» Warum lässt er in der 2. Auflage den so bedeutungsvollen Rotstift fort? — sagt jedoch diesmal den Ort genauer bezeichnend, dass «im Innern der hohlen Figur der Maria die Jahreszahl 1487 eingezeichnet ist.»

[1] Zeitschrift des historischen Vereins für Würtembergisch Franken. Bd. VI, S 299—314. 2. Heft. Jahrgang 1863 Der Marienaltar in der Herrgottskirche hei Creglingen. H. Bauer. — Christliches Kunsthlatt. Jahrg. 1863. Nr. 1. S. 45 und 46: «Der Altar der Kreglinger Horrgottskirche, dieses früher vom Würtembergischen Alterthums-Verein in einer von Eduard Gnauth in Stuttgart lithographirten Zeichnung Wilders von Nürnherg veröffentlichte Kunstwerk aus unhemaltem Lindenholz, 27 Fuss hoch und 12 Fuss breit, ist nunmehr durch unsern Mitarbeiter, Herrn Dr. Bunz, auf den Holzstock gezeichnet und in der Anstalt von Algauer und Siegle in Stuttgart geschnitten» etc. «Dieser Altar hat vor etlichen Jahrzehenden der König Ludwig von Bayern für die Münchner Aukirche erwerben wollen. Aber die kleine evangelische Gemeinde hat sich den Besitz des altererbten Schatzes nicht mit Händen Golds entreissen lassen, und der Ehrenmann, der in diesem Handel den Ruhm seiner Vaterstadt hehauptet hat, verdient in weiteren Kreisen genannt zu werden. Es ist der damalige Stiftungspfleger, jetzige Stadtschultheiss Dreher daselhst. Der zu Ehren der Maria erbaute und mit Darstellungen des Evangeliums und der Legende aus ihrem Leben gezierte Altar verdankt seinen Ursprung ohne Zweifel dem Ende des 15. Jahrhunderts. Das Bild des Meisters mit dem Messer in der Hand ist auf demselben nicht zu verkennen. Leider hat man bis jetzt vergehens nach dem Namen desselben geforscht. Denn, dass an den Würzhurger Bildhauer Tylmann Riemenschneider, dessen Thätigkeit ihre eigentliche Periode erst im 16. Jahrhundert hatte, nicht zu denken ist, hat Dr. Bunz unwidersprechlich [!] dargethan.»

Dies musste stutzig machen, einmal weil ein Schnitzer doch wohl kaum verfehlt haben würde, die Jahreszahl, wenn er sie überhaupt anbringen wollte, mit dem Schnitzmesser einzuschneiden, zum andern in diesem besonderen Falle, weil die ganze Verschalung der Rückseite des Altares mit zahlreichen derartigen Jahreszahlen und Monogrammen in Rotstift aus den verschiedensten Zeiten beschrieben ist, die durchaus nichts mit dem Meister des Altares zu thun haben. Streit, der sich ebenfalls auf Dr. Bunz stützt, gibt an, die Jahreszahl sei eingeschnitzt. Bode spricht von einer «Inschrift auf dem Altar», welche die Jahreszahl 1487 angäbe.

Durch diese so verschieden lautenden Angaben, irre geworden, habe ich die Madonna von der Rückseite ganz genau abgesucht und weder eine geschriebene noch eine geschnitzte Inschrift oder Jahreszahl entdecken können Um aber ganz sicher zu sein, trat ich mit dem Enkel des Stadtschultheissen Dreher, der seinerzeit den Altar gesäubert hatte, später in Verbindung und erfuhr von ihm nur die Wiederholung der Angabe von Dr. Bunz. Auf meine nochmalige Anfrage, ob er selbst die Jahreszahl gesehen, oder ob auch er, wie die andern sich auf Bunz beziehe, erhielt ich leider bisher keine Antwort. Bei meinem letzten Aufenthalt in Creglingen habe ich nun nochmals und zwar in Begleitung mehrerer Herren [1] aus Creglingen gründlichst die Figur und den ganzen Altar nach einer Jahreszahl ohne Erfolg abgesucht, und bin so vor der Hand gezwungen meiner Beobachtung zu folgen und die Jahreszahl als nicht vorhanden zu betrachten.

Ausser dieser Jahreszahl waren am Altare noch drei Monogramme oder Hausmarken bemerkt worden, in deren einem Bode das Zeichen des unbekannten Schnitzers erblicken will. Dieses befindet sich in der linken Hohlkehle der architektonischen Umrahmung des Mittelschreins etwa in der Höhe der Köpfe der unten knienden Apostel und zeigt diese Form: Bode liest ein «V» und «S» deutlich heraus und hält dies

[1] Dem Herrn Stadtpfarrer Schlenker und dessen Herrn Sohn spreche ich für ihre gütige Unterstützung meiner Untersuchungen an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank aus.

Monogramm für die Hausmarke des Künstlers. Weber sieht darin ein in Riemen eingefügtes «S» das der Auffassung an Riemenschneider zu denken nicht widerspräche; [doch wohl eine etwas kühne Auslegung]. Bunz bezweifelt die Echtheit, resp. Wichtigkeit des Zeichens, Bauer tritt wieder dafür ein. Man hat sogar an Veit Stoss gedacht und ihm ist auch einmal der Altar zugewiesen worden, was stilistisch eine Unmöglichkeit bedeutet, auch abgesehen davon, dass Veit Stoss ein anderes Zeichen anwendete.

Es ist von diesem Monogramm eben garnichts zu halten. Schon der Umstand, dass das Monogramm auf dem zum architektonischen Aufbau gehörigen Rahmen angebracht ist, lässt es höchst zweifelhaft werden, dass sich hier der Meister der Schnitzwerke verewigt habe. Zum andern scheint das Zeichen seiner Form nach zu urteilen garnicht aus so früher Zeit zu stammen, wie der Altar angesetzt werden muss, sondern mindestens ein Jahrhundert später angebracht worden zu sein. Zum dritten ist es nur lose mit einem spitzen Gegenstand, etwa einem Nagel, eingeritzt und nicht eingeschnitzt.

Ein zweites noch weniger beachtenswertes Zeichen hat diese Form: S aus der gewiss garnichts zu machen ist, das vielleicht einem Zufall seine Entstehung verdankt. Das dritte Monogramm befindet sich an der Schnitzarbeit selbst und ist bisher schriftlich noch nicht erwähnt worden. Es ist auf dem unteren Reliefbild des rechten Flügels mit der Darstellung im Tempel auf dem Altartisch ganz unsymmetrisch und unmotiviert eingeschnitzt. Seiner Zeichnung nach könnte es allerdings zur Zeit der Entstehung des Altares angebracht worden sein. Seine Form ist folgendermassen LF durch einfache Meisselhiebe hergestellt. Doch auch dieses scheint keinen Wert für die Feststellung des Meisters zu haben. Einmal würde doch wohl jeder Schnitzer sein Zeichen sichtbarer und an einem solchen Platze angebracht haben, wo man etwa Buchstaben oder Inschriften suchen könnte. Am Grabmal Rudolfs von Scherenberg hat beispielsweise Riemenschneider sein Zeichen zwar klein aber leicht auffindbar unten am Sockel genau in die Mitte hingesetzt. An einem Schnitzwerk wären Kleidersäume oder Bücher, die häufiger mit Worten geschmückt wurden, die geeignete Stelle

zur Anbringung der Hausmarke. Zum zweiten würde der Meister wohl sicher den Hauptschrein oder aber ein Predellenrelief für diesen Zweck gewählt haben, Stellen, die das Auge des Beschauers am ehesten auf sich zogen, resp. ihrem Blick näher und sichtbarer waren. Weiterhin würde grade in diesem Falle der Künstler, den man in einer Figur des rechten Predellenreliefs, mit der Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel, erkennen will, das Zeichen wohl am Kleidersaum seines Portraits angebracht haben; um so lieber an dieser Stelle, als er an dem Pendant dieses Reliefs auf der linken Seite des Altars mit der Anbetung der Könige, den Saum des Mantels bei einem der Könige, mit dessen Namem (MELCHER) verziert hat. Eine Sage erzählt über die Entstehung des Altares. Ein Schäfer habe den Entschluss gefasst Gottes Namen durch die Stiftung eines Altares zu ehren, da er aber sehr arm war, machte er den Altar selbst, (ein sehr plötzlich entwickeltes Talent!). Sein eigen Bildnis setzte er vorn auf das Predellenstück hinein. Es ist nach dieser naiven Version die sitzende Figur im rechten unteren Predellenbild, die früher ein Schnitzmesser in der Hand gehalten haben soll. Weber und Streit dagegen halten wohl mit Recht diesen Mann für den Stifter, während sie in dem hinter diesem stehenden aus dem Bilde herausschauenden Manne ein Portrait Riemenschneiders erblicken. Die Portraithaftigkeit beider ist auffällig, da beide in der modischen Bürgerstracht mit der Filzkappe dargestellt sind. Wollte also der Meister sein Zeichen anbringen, so würde er nicht verfehlt haben es in die Nähe dieser Figuren zu setzen.

Nun noch folgende Ueberlegung für diejenigen, welche sowohl die Jahreszahl als auch das Monogramm gelten lassen wollen. Es wäre doch auffällig, wenn ein Meister die Jahreszahl unsichtbar hinter einer Figur angebracht hätte, sein Monogramm dagegen willkürlich anderswohin setzte.

Bei beiden Monogrammen, sowie dem einzelnen Zeichen ist wohl nur die thörichte Hand irgend eines Restaurators, Copisten oder vielleicht auch Gesellen des Meisters anzunehmen, wie man deren Spuren häufiger an alten Kunstwerken bemerken kann; wie ja auch hier am Altar die ganze Rückseite voll von derartigen Inschriften, Monogrammen und Jahreszahlen be-

schrieben steht. Bei der Beurteilung und Zuweisung an einen bestimmten Meister muss also sowohl von der Jahreszahl 1487 wie von den Monogrammen abgesehen werden.

Allem Anschein nach ist die Datierung des Altares viel zu früh gegriffen. Besonders der hoch entwickelte Grad des sich darin aussprechenden Naturstudiums spricht für eine spätere Entstehungszeit.[1]

---

[1] Doch selbst, wenn die Jahreszahl vorhanden wäre, der Altar also thatsächlich in jene frühe Zeit zu setzen sein würde, so wäre *dies* kein Grund ihn *Riemenschneider* abzusprechen. Bode meint der Künstler sei im Jahre 1487 noch fast ein Knabe gewesen, sicherlich aber Geselle. Durch die obenerwähnte Notiz aus dem Bürgermatrikelbuch ist nun aber erwiesen, dass Riemenschneider bereits 1485 Bürger und Meister geworden war, so dass es aus diesem Grunde garnicht so unglaublich erscheint, dass er 1487, freilich erst 19 Jahre alt, (also noch jünger, wie Bode annimmt,) dieses grossartige Werk habe schaffen können.

Aus stilistischen Gründen dagegen muss daran festgehalten werden, dass der Marienaltar, will man ihn für Riemenschneider retten, unter keinen Umständen früher begonnen worden ist, als der Münnerstädter Altar, bei dem doch noch das Nachwirken der Wohlgemuthschen Werkstatt zu beobachten ist. Der Altar ist etwa um die Mitte der neunziger Jahre anzusetzen, ja eher später, als früher.

Ich möchte da schon einer Vermutung Ausdruck geben, die zwar durch keine authentischen Belege zu beweisen ist, aber doch sympathischer anmutet als jene aus der Luft gegriffene Datierung auf das Jahr 1487.

In Rothenburg kann man häufig die Ansicht aussprechen hören, der Marienaltar zu Creglingen stamme ursprünglich aus Rothenburg her. Als Grund für diese Annahme führt man die unmotivierte Aufstellung dieses grossen Altarwerkes an, welches in Mitten des Schiffes einer unscheinbaren Wallfahrtskirche, beinahe bis zum Spiegel der Decke hinaufreichend, nur wenige Meter von der Orgeltribüne entfernt, so ungeschickt aufgestellt ist, dass ein Betrachten des ganzen Werkes beinahe unmöglich ist, der Priester musste beim Amte gleichsam hinter der Gemeinde stehen, so weit ist der Altar nach vorne gerückt. Der Aufsatz ist durch Balken notdürftig gestützt, so dass der Eindruck einer nur provisorischen Aufstellung noch erhöht wird. Die Beleuchtung ist denkbar ungünstig, da kein Fenster der Frontseite Licht spendet; ja die zwei kleinen Rundfensterchen die von den Seiten wenigstens ein Halbdunkel erwirken, sind in neuester Zeit erst dem Altar zu Liebe in die Wände des Langhauses eingebrochen worden, genügen jedoch nicht im entferntesten. Im Hintergrund blenden die Chorfenster, so dass man beim Betreten der Kirche zunächst nur eine hohe dunkle Masse vor sich hat. Um nun überhaupt Licht für die Vorderseite des Altares zu erhalten müssen die drei Kirchenthüre geöffnet werden, durch welche dann wenigstens eine spärliche Belichtung erzielt wird

Ob nun diese unglaublich unvernünftige Aufstellung zu der Erzählung Veranlassung gegeben, oder ob die Tradition auf einer historischen Thatsache beruht ist nicht zu erweisen. Jedenfalls ist es kaum glaublich, dass ein Besteller solch grossen Werkes eine derartig ungünstige Aufstellung zugelassen hätte. Ueberhaupt scheint es undenkbar, dass für einen

Leider sind alle Urkunden über Creglingen, die etwa Aufschluss über die Provenienz des Altares geben könnten verloren. Die Akten und sonstige Nachrichten von Creglingen wurden seinerzeit beim Austausch zwischen Bayern und Würtemberg, von Nürnberg nach Stuttgart überführt, sind jedoch nicht mehr auffindbar. Ebenso ist zu Ansbach, wozu Creglingen früher als hohenlohisches Land gehört hatte, keine Auskunft zu erhalten. Ein Mitbegründer der Herrgottskirche bei Creglingen war Conrad von Hohenlohe-Brauneck der 1390 starb. Ebenfalls von Brauneck begründet ist das ehemalige Kloster Frauenthal nahe bei Creglingen. Man hat nun auch vermutet der Marienaltar habe einst in der Klosterkirche in einem allerdings merkwürdig angebrachten Anbau, der wohl zur Aufnahme eines bedeutsamen Kunstwerks eigenst aufgeführt worden sein könnte, aufgestellt gewesen, und sei nach dessen Abbruch in die Herrgottskirche transferiert worden, also abermals eine Tradition, die annimmt der Altar sei ursprünglich nicht für Creglingen bestimmt gewesen. Doch fehlen hier ebenfalls alle urkundlichen

---

so kleinen Raum, wie ihn die Kirche bietet dies riesige Altarwerk gearbeitet worden sei, besonders da die zahlreichen anderen Altäre in derselben so viel kleiner und den Raumverhältnissen angepasster gearbeitet sind Unter allen Umständen aber würde man diesen grössten und bedeutendsten Altar doch wohl als Hauptaltar in den Chor oder etwa als altare laïcorum direkt vor denselben gesetzt haben. Er fällt so aus seiner Umgebung heraus, dass die Erzählung etwas für sich hat, nach welcher der Altar beim Ausbruch der Bilderstürmerei aus Rothenburg in diese abgelegene Wallfahrtskirche gerettet worden sei. Hier mag er dann später, als die Zeiten wieder ruhiger geworden provisorisch aufgerichtet worden sein.

Es könnte nun hier die Vermutung ausgesprochen werden, in diesem Marienaltar, jenen 1495 von dem Würzburger Schnitzer für die Rothenburger Pfarrkirche gearbeiteten Altar zu erblicken Bei der Erwähnung der den Marienaltar für St. Jakob betreffenden Notizen aus den Pflegschaftsrechnungen, ist bereits darauf aufmerksam gemacht worden, dass unter dem Würzburger Schnitzer zwar nicht notwendig, aber doch sehr wahrscheinlich Tilmann Riemenschneider zu verstehen sei. Will man also diese Notizen auf den Creglinger Altar beziehen, so wäre die Urheberschaft Riemenschneiders so gut als erwiesen. Freilich muss hier die geringe Summe von nur 28 fl., die der Schnitzer erhält noch mehr auffallen, als die Niedrigkeit der für den Blutaltar bezahlten Beträge. Doch ist für diesen besonderen Fall ausser den bereits angeführten Gründen in betreff der Unvollständigkeit der Notizbücher, noch eine weitere Erklärung zu finden. Das eine Notizbuch läuft über die Jahre 1480–1518, zeigt aber in den Jahren 1480—1495 überhaupt keine Bemerkung über künstlerische Arbeiten in der Pfarrkirche. Das zweite Buch erst 1489 beginnend, weist ebenfalls

Belege, da sich zu Frauenthal keine alten Aufzeichnungen mehr vorfinden.

Die Zuweisung eines Kunstwerkes an einen bestimmten Meister lediglich aus stilistischen Gründen stösst ja freilich darum mehr oder minder häufig auf Widerspruch, weil das Urteil, das der einzelne Beschauer dem Werke gegenüber hat, zum grossen Teil ein Ausfluss seiner subjektiven Empfindung ist und also nur eine durch den Grad der Autorität des Urteilenden bedingte Beweiskraft haben kann.

Da aber so ziemlich alle Anhaltspunkte anderer Natur für den Creglinger Altar fehlen, so muss hier der Weg der stilistischen Untersuchung vom Verfasser versucht werden. Im Grossen und Ganzen ist die Kunstart, der Aufbau des Werkes, die Erfindung der Scenen, die Typik der Köpfe, die Behandlung der Gewandung und vornehmlich die technische Sprache und künstlerische Stimmung im Sinne der Riemenschneiderschen Kunst gehalten, und es würde auch wohl nie ein Bedenken entstanden sein dies Werk Riemenschneider zuzuweisen, wenn

---

erst 1495 Erwähnungen von Zahlungen an Künstler auf, und zwar eben für den Marienaltar, dann schweigen sie beide wieder bis zur Mitte des Jahres 1499. Ein drittes, älteres Buch, notiert als letzte Ausgabe für ein Kunstwerk eine Summe im Jahre 1488. In den Jahren 1489—1495, und dann wieder 1496—1499 sind also keine Auslagen für künstlerische Arbeiten gebucht. Danach ist gerade in dieser Zeit die Führung der Bücher besonders vernachlässigt worden, so dass jene 28 fl. für den Marienaltar nur als die eine Teilzahlung aufzufassen sind.

Wäre nun der Creglinger Altar eben jener für St. Jakob gearbeitete Marienaltar, so wäre damit eine neue Datierung gefunden und Riemenschneider als der Meister desselben so gut, wie gesichert. Daraus ergäben sich weiterhin folgende günstigere Resultate. Bei der Vortrefflichkeit des Werkes und der nahen Verwandtschaft mit dem Blutaltar erscheint diese Datierung glaubwürdiger, besonders, wenn der frühe 1490—1492 gearbeitete Münnerstädter Altar mit in Vergleich gezogen wird. Ferner würde der Einwand Bode's, die allzugrosse Jugend Riemenschneiders betreffend, nicht mehr zutreffen, zum dritten würde die Ausführung doch bereits in eine Zeit fallen, aus der uns das beste beglaubigte Marmorwerk der Jugendzeit Riemenschneiders, das lebenvolle Portrait des Bischofs Rudolf von Scherenberg erhalten ist, also für den Beginn der Blütezeit seiner Kunst gesichert sein.

Dies soll hier aber nur als Vermutung ausgesprochen sein, die wenigstens annehmbarer ist, als die frühere Datierung. *Stilistisch glaubhafter dagegen scheint es zu sein, den Altar noch später, etwa zwischen 1495 und 1499, also kurz vor dem Blutaltar, anzusetzen.*

nicht, auch abgesehen von der frühen Datierung, in der Durchbildung im Einzelnen, in der freien Beherrschung des Materials, der lebendigen Charakteristik der Gestalten und dem ausserordentlichen Reichtum der Phantasie sich doch ein gewisser Unterschied gegenüber den meisten Riemenschneider zugeschriebenen Werken bemerkbar machten. Wenn schon beim Blutaltar auf die grosse Lebendigkeit aufmerksam gemacht wurde, so trifft dieser Vorzug in noch weit höherem Masse beim Marienaltar zu Creglingen zu. Soll der Altar also Riemenschneider verbleiben, und er gehört ihm ganz gewiss, so muss eine Erklärung für die auffälligen Vorzüge gesucht werden. Diese besteht einmal darin, dass das Werk nicht auf Farbenfassung berechnet war,[1] also bis ins Feinste im Holz selbst durchgearbeitet werden musste. Die Wirkung der Farben, die selbst mittelmässig gearbeitete Stücke zu ansprechenden Kunstwerken machen können, ist hier durch die virtuose Technik der Schnitzkunst ersetzt worden. Bei solchen Arbeiten, die durch die technische Behandlung allein ihre ganze Wirkung bekommen, mussten natürlich auch die Details ganz anders durchgebildet werden. Ja es bietet sich für den Schnitzer hier ein Vorteil, den er bei gefassten Werken garnicht einmal in vollem Masse ausnutzen und ausbilden kann. Gefasste Stücke müssen im Kontur möglichst geschlossen bleiben, dürfen nur in beschränktem Grade frei gearbeitete Teil zeigen, da die Fassung und speziell die Leinwandfassung sonst zu schwer und wenig dauerhaft darübergezogen werden könnte. Ungefasste Stücke dagegen gestatten dem Schnitzer seiner lebendigen Phantasie freien Lauf zu lassen; und wenn es seine technische Fähigkeit erlaubt, so kann er die kühnsten Unterhöhlungen, Veschlingungen von freigearbeiteten Schleiern, Locken und Ranken ohne Gefahr wagen. Ebenso kann er mit Meissel und Messer die feinsten Details, gleich im Holz anbringen, Muster und Zierat auf Stoffen und an Geräten, die sonst zum Teil erst im Kreidegrund angegeben werden. So behält die Arbeit den Charakter einer durchaus aus des Schnitzers Hand entstandenen, zeigt luftigere vollere Faltengabe in den Gewandungen und lockere

[1] Was freilich von Dr. Bunz bezweifelt wird.

freiere Behandlung der Haarpartien. Ebenso werden Köpfe und Hände bis in die feinsten Fältchen und Adern mit äusserster Subtilität durchgeführt. Dass auf Farbenfassung berechnete Stücke meist nachlässiger oder wenigstens allgemeiner gearbeitet werden, kann man ja selbst bei antiken Skulpturen erkennen, man verliess sich eben auf die gewinnende und erklärende Wirkung der Farbenkontraste. Uebrigens spielt ja auch die Berechnung des Aufstellungsortes eine bedeutsame Rolle in dieser Frage. Es ist klar, dass auf Farbenfassung berechnete Holzsculpturen, dieses Hilfsmittels beraubt, durchschnittlich an künstlerischer Wirkung bedeutend verlieren und oft geradezu roh und unfertig erscheinen müssen. Nun befindet sich heute ein grosser Teil der Werke Riemenschneiders in diesem entkleideten Zustand. Nach ihnen wurde aber zum Teil die Kunsthöhe Riemenschneiders bemessen. Andere Arbeiten zeigen das Gegenteil, sie sind von modernen Arbeitern mit unmöglich dicken Schichten von Kreidegrund und Farbe umgeben worden, wobei alle Feinheiten verdeckt werden, und so ein verdorbener Eindruck von dem Wesen der Kunst des Meisters entstehen muss. Wenn nun noch obenein schlechte handwerksmässige Gesellen- und Schularbeiten, ja ganz fremde Gebilde anstandslos in sein Werk eingereiht werden, dann muss freilich das Urteil über ihn ungünstig ausfallen.

Die grosse Vortrefflichkeit des Marienaltares findet eine weitere Erklärung darin, dass wir es hier mit einer durchaus eigenhändigen Arbeit des Meisters zu thun haben, und zwar aus einer Zeit, wo er noch aus dem Born jugendlicher Begeisterung schöpfend danach strebte, seine ganze Vielseitigkeit und sein ganzes Können in das Kunstwerk hineinzutragen. Es ist das Dokument des errungenen persönlichen Standpunktes der Kunst gegenüber, das sich der junge Meister vor der Welt ausstellt. Wir sehen ihn hier auf der Höhe seines Könnens, doch zittert noch die Erinnerung an den voraufgegangenen Kampf des Wollens mit der Materie nach. Wir fühlen die Freude noch heraus, die der Meister bei der Arbeit empfand, da es ihm gelang technisch das vollgiltig zu sagen, was er künstlerisch empfand; und dass er sich nicht genug thun konnte, möglichst vielseitig und detailliert jede Beobachtung aus der Natur, die

sein Interesse erweckt hatte, durch das Raffinement virtuos entwickelter Technik deutlich und fein, und dabei mit klarem individuellem Stilbewusstsein wiederzugeben. Es ist als sei das intensive Studieren der Natur und die Auffindung des geeignetsten technischen Ausdrucksmittels für das Beobachtete bei ihm gleichzeitig vor sich gegangen, so lebendig und unmittelbar empfunden wirken seine Gestalten. Bedenken wir nun die Zeit, in welcher das Werk entstand, so sehen wir den jungen Meister noch so ziemlich allein in seiner Werkstatt, noch bei der Arbeit sich einen Namen zu schaffen, da schaffte er frei und mit immer frischer Phantasie. Sein Atelier war noch nicht zur Werkstatt mit zwölf Gesellen geworden, die die Kunst rein handwerklich betrieben und deren Unterweisung den Meister selbst schliesslich in einen rein akademischen Manirismus hineintrieb, wie er den späteren Arbeiten nicht abzusprechen ist. Warum sollte Riemenschneider, der das Grabmal Rudolfs von Scherenberg, der das Monument für Kaiser Heinrich gearbeitet hat, nicht in seiner eigentlichen Kunst, der Holzschnitzerei, ein Werk haben schaffen können, das weit alles übertrifft, was ihm gemeiniglich zugeschrieben wird?

Die inneren Gründe, welche Bode veranlassten, den Creglinger Altar Riemenschneider abzusprechen sind kurz folgende. Zunächst findet er bei Riemenschneiders Kompositionen noch weniger inneren Zusammenhang und einheitliches Motiv, als bei dem Meister des Creglinger Altars. Da aber nur wenige Reliefplatten mit der Beweinung des Herrn zu Heidingsfeld, Maidbrunn und in der Universität Würzburg für Riemenschneider an scenischen Darstellungen verbleiben, wenn ihm sämtliche von Bode dem Creglinger Meister zugewiesenen Stücke genommen werden, so kann sich dies Urteil nur auf diese wenigen Stücke, die sämtlich geringere Arbeiten des Meisters bedeuten, beziehen. Beim Kaisergrabmal zu Bamberg lobt Bode selbst die leichte, liebenswürdige Art des Meisters zu erzählen, die glückliche Anordnung und Empfindung. Die Reliefs vom Münnerstädter Altar waren ihm damals nicht bekannt, bei denen die geschickte Art zwar nicht lebhaft, aber doch verständlich und ansprechend zu erzählen bereits beim jugendlichen Künstler deutlich hervortritt; und hier beim Creglinger Altar haben wir

eben ein Beispiel aus der besten Zeit des Meisters. Ebenso zeigt sich die Ungleichmässigkeit und Unsicherheit, von der Bode weiterhin spricht, erst in den späteren Zeiten, wo Gesellenhand an fast allen Arbeiten mitthätig war. Die Ungleichmässigkeit erklärt sich dann weiterhin auch aus den Wandlungen, die der Meister in den langen Jahren seiner Thätigkeit durchzumachen hatte. Was ferner die Anwendung der modischen Tracht betrifft, die Bode für ein Charakteristikum Riemenschneiders hält, so ist dies doch wohl nicht ganz zutreffend. Die Benutzung eines idealen Gewandes oder des Zeitkostüms richtet sich lediglich nach dem Sujet, das der Künstler zu behandeln hatte. Christus und die Apostel, Johannes der Täufer und die Madonna kleidet Riemenschneider ausnahmslos in ein ideales Gewand, das Laienvolk, Kriegsknechte und überhaupt alle nicht zur direkten Gefolgschaft Christi gehörigen Personen werden auf scenischen Darstellungen auf den Taubergrundaltären [1] so gut wie z. B. auf dem Münnerstädter Altar, in dem Modekostüm dargestellt. Dass Riemenschneider am Kaisergrabmal zu Bamberg die Modetracht durchgängig anwendet, ist bei dem profan historischen Stoff nicht anders zu erwarten und war jedenfalls auch von den Bestellern gefordert worden. Der Umstand, dass er in der Folgezeit das Zeitkostüm bevorzugt, ist wohl wiederum eine Folge der Arbeit am Kaisergrabmal, die seinen Geschmack darauf gelenkt hatte. Ueberhaupt wurde damals das Zeitkostüm in der Kunst allgemein beliebt und Riemenschneider folgte hierin dem Geist der Zeit. Zum dritten, scheint es, kann man den Mangel an Grösse und Manigfaltigkeit, sowie die oft konventionell behandelten Gewandmotive dem Meister selbst wohl kaum zum Vorwurf machen. Die vierzehn Sandsteinfiguren an der Marienkapelle sind überreich an manigfaltigen Motiven und stehen darin dem Creglinger Altar sehr nahe, wenn auch die Ausführung Gesellenarbeit ist. Ebenso ist dem Kaisergrabmal zu Bamberg Manigfaltigkeit und Grösse nicht wohl abzusprechen. Die zahllosen Einzelfiguren, Madonnen

[1] Vgl. am Creglinger Altar die Lehrer im Tempel; am Detwanger Altar, die Kriegsknechte; am Blutaltar die Häscher auf dem Oelbergbilde. In allen Werken werden ferner die Engel in das gleiche liturgische Gewand gekleidet

und Heiligen würden ausserdem schon allein den Reichtum der Phantasie des Meisters genugsam darthun. Unter diesen muss freilich eine ganze Reihe als Gesellen- und Schularbeiten ausgeschieden werden, und die Mängel, die sich gewiss bei solchen Werkstattsstücken zeigen, dürfen dem Meister nicht zum Vorwurf gemacht werden. Alle die Punkte, welche Bode anführt, um Riemenschneider hinter dem Creglinger Meister zurückstehen zu lassen, beziehen sich auf Riemenschneiders späteste Zeit oder besser gesagt auf den Manirismus, in den seine Werkstatt und Schule später ausartete. Thatsächlich nimmt auch Bode alle besseren Arbeiten Riemenschneiders von den Vorwürfen, die er ihm im allgemeinen macht, speziell aus.

Es zeigt sich also, dass die Gründe, die gegen Riemenschneider als Schöpfer des Creglinger Altares sprechen, doch zu geringfügig sind, als dass man thatsächlich gezwungen würde einen neuen Meister zu konstruieren. Wir haben eben einen Meister in den verschiedenen Phasen seiner Entwicklung vor uns.

Der Altar ist einer der grössten und schönsten, die deutsche Kunst je hervorgebracht hat, er misst in der Höhe c. 7 m. und in der Breite bei geöffneten Thüren c. 3,50 m. und ist vollständig unbemalt in Lindenholz geschnitzt. Nur die Augensterne und einzelne Verzierungen an den Gewandungen sind durch leichten Ton hervorgehoben. Durch die Tränkung mit einer farblosen Sublimatlösung, die dem Wurmfrass Einhalt thun soll, ist die helle Farbe des Holzes und die natürliche matte Oberfläche glücklich erhalten geblieben.

Der Altar, der Maria geweiht, ist ein Triptychon, mit sehr einfach erfundenen architektonischen Tragegliedern an Korpus und Predella, dagegen einem reichen luftig gearbeiteten Aufsatz. Die ganze Rückseite des Korpus ist bis oben hinauf mit einer Holzverschalung versehen, die von einer Reihe gothischer Fenster durchbrochen wird. Die Relieftafeln der Flügel und das Mittelstück sind oben mit herrlichem Ornament abgeschlossen. Auf dem den Mittelschrein überhöhenden Eselsrücken kriechen zierliche Krabben empor.[1] Das ganze luftige Gebilde des Aufsatzes

[1] Vgl. die Bemerkung beim Grabmal Rudolfs v. Scherenberg.

ist mit reichlichem Rankenwerk geschmückt. Schon bei der Betrachtung des Blutaltars zu Rothenburg ist auf die Auffassung der Ornamentik bei Riemenschneider im Gegensatz zu jener des Schreiners Erhart hingewiesen worden. Auch ist die vollständige Uebereinstimmung des Laub- und Astwerks bei anderen Riemenschneiderschen Altarwerken erwähnt worden. Hier findet sich nun das echte Ornament unsers Meisters in vollkommenster Ausbildung wieder Der ganze Zierat am Aufbau wirkt so überzeugend, die Ornamentik so ganz im Sinne Riemenschneiders gehalten, dass schon dieser Punkt allein die Zuweisung an unsern Meister Dill rechtfertigen könnte. Meister Erharts Ornament war organisch mit dem architektonischen Bau in Verbindung gebracht, und die architektonischen Glieder an sich reicher erfunden. Bei Riemenschneider dagegen ist das Ornament mehr ein neckisches Spiel von Ranken und Blättern, das wie zufällig ein Sonderdasein neben den architektonischen Gliedern, an die es sich freilich anschmiegt, führt. Die architektonischen Teile sind dabei von höchst einfacher Erfindung und Gliederung. Riemenschneiders Rankenwerk ist im wahrsten Sinne nur ein Füllornament, das lediglich den Zweck hat leere Stellen mit seinem lustigen, überreichen Liniengewirr zu beleben. Doch ist die Zeichnung ebenso reizvoll und geschickt erfunden, wie bei Meister Erhart, ja im Stile und der Symmetrie strenger gehalten. Riemenschneiders Ornament scheint von der Weinrebe abgeleitet zu sein, die jedoch stark stilisiert wiedergegeben ist. Das Astwerk ist abgeflacht, die Breitseite nach vorne zeigend, die Blätter sind stark verkümmert und höchst selten ist eine vollständige Traubenblüte ausgebildet. Auch die Krabben zeigen diese, man möchte sagen, benagte Blattbildung.

Der figürliche Teil enthält Scenen aus dem Leben der Maria von der Verkündigung bis zur Krönung der Himmelskönigin.

Die Flügelreliefs sind häufig für Gesellenarbeit gehalten worden. Doch scheinen sie mir ihrer reizvollen Erfindung und Anordnung, sowie der subtilen, künstlerisch feinen und technisch vollkommenen Durchbildung nach zu urteilen, wohl eigenhändige Arbeiten des Meisters zu sein. Malerische Reliefkompositionen sind für einen Plastiker mehr oder minder immer peinliche

Aufgaben, muss er doch bei diesen Arbeiten seine eigentlichen Prinzipien ausser Acht lassen, nämlich die Form so wiederzugeben, wie er sie durch den Tastsinn übermittelt erhält. Das Wesen des Reliefs aber als erhaben gearbeitete Zeichnung, wobei perspektivische Verkürzungen und künstliche Schattenwirkungen durch die Art bald runder, bald flacher, bald gar nur zeichnend zu modellieren, fällt mehr in das Gebiet des Malers, als das des Bildhauers, und macht es erklärlich, dass ein ausgesprochen plastisch veranlagtes Talent, an exakte Wiedergabe der natürlichen Formen gewöhnt, diese auf dem Gesetz der optischen Täuschung beruhenden Abweichungen von der Wirklichkeit weniger gewandt beherrscht und weniger überzeugend auszudrücken versteht, als rein plastische Wiedergabe der Natur. Ueberhaupt wirkt das Relief in seiner Zwitterstellung zwischen Plastik und Malerei häufig künstlerisch nicht ganz befriedigend. Hat es doch weder den vollen Duft und die ganze Farbenwirkung des Gemäldes noch auch die Körperlichkeit der Rundskulptur und ist nur von einem bestimmten Punkte aus betrachtet naturtäuschend. So ist es immerhin erklärlich, wenn ein sonst tüchtiger Bildhauer in Reliefarbeiten nicht so anspricht, wie in seinen rein plastischen Werken.

Doch die Reliefs am Marienaltar bedürfen dieser Entschuldigung nicht einmal. Dass Probleme der Verkürzungen und überhaupt der Perspektive nicht immer befriedigend gelöst sind, ist nicht dem Meister, sondern der Zeit zu Schuld zu geben. Im Einzelnen ist in ihnen die ganze Feinheit und der ganze Liebreiz Riemenschneiderscher Kunst voll zum Ausdruck gekommen und auch die technische Durchbildung steht vollkommen auf der Höhe der übrigen Werke.

Gleich das erste Reliefbild unten auf dem linken Flügel mit der Darstellung des englischen Grusses,[1] das freilich in seiner einfachen Ruhe mit das beste und hervorragendste unter allen ist, gibt einen glänzenden Beweis davon. Die Madonna kniet mitten im Bilde mehr andächtig staunend als erschreckt die Botschaft des Engels, der von links auf sie zuschwebt, vernehmend. Sie hält die Hände, welche einzig schön gearbeitet

[1] Abb. hier Taf. XI.

sind, vor ihrer Brust gekreuzt, das Haupt, im Typus ganz dem der Münnerstädter Maria Magdalena gleichend, neigt ein wenig dem Engel zu, die Augen blicken sinnend nieder. Die Gewandung ist in schönem, reichem und klarem Wurfe gelegt. Die Haarlocken sind zwar einfach geordnet, aber doch tüchtig durchgebildet. Am Rande des Mantels ist ein primitives Bogenmuster angebracht, das von Riemenschneider häufig verwendet wurde. Rechts von Maria ist ein Betpult unter einem Baldachin aufgestellt. Der Engel, der soeben hereinschwebt ist in ein langes am Saume ausgefranstes Diakonatsgewand gehüllt über das noch ein flatternder Mantel mit prächtig geschmücktem Saume geworfen ist, der über der Brust durch eine Agraffe gehalten wird. Die Flügel sind geschickt stilisiert und technisch sicher behandelt. Das Haupt zeigt echt Riemenschneiderschen Typus, ist jugendlich mit reichem Lockenhaar gebildet; die Rechte hält der Engel segnend erhoben, während er mit der Linken der Maria die Botschaft darreicht. Im Hintergrunde ist eine Mauer quer durch die Bildfläche gestellt, über der ein Stückchen Landschaft sichtbar wird. Ganz links im Vordergrund steht eine Vase aus der ursprünglich Lilienblüten sprossten.

Das darüber befindliche Relief der Begegnung der Maria und Elisabeth vor der goldenen Pforte steht an intimem Reiz hinter dem vorigen nicht zurück. In einer felsigen Landschaft, über die in der Ferne eine mittelalterliche Burg hervorragt, begegnen die beiden Frauen einander vor einem gothischen Stadtthor. Maria in einen weiten Mantel gehüllt, dessen Borde mit Edelsteinen reich besetzt ist, hebt mit der Linken den Mantel vor dem Schosse empor, die rechte reicht sie der ihr entgegentretenden Elisabeth hin, welche mit beiden Händen danach greift. Das Schleiertuch ist beim Gehen vom Haupte auf die Schultern geglitten und ein freier Zipfel desselben flattert, in hübschem Motive, im Winde. Elisabeth mit Kinntuch und Dominicale bekleidet und so als Matrone charakterisiert, ist älter als Maria dargestellt. Ihr Mantel fällt in langen Faltenzügen bis auf die Erde hinab; nur unter dem Ellbogen des linken Armes ist ein lebendiges Faltenspiel angebracht. Beide Frauen stehen einander ruhig gegenüber, als ob sie über das Ereignis, das ihnen bevorstand, nachsännen. Maria's Stellung



XI. Marienaltar Creglingen. Verkündigung der Maria. (Reliefafel vom linken Flügel.)

ist durch die geschwungene Haltung des Körpers ein wenig unfrei, besonders auffällig, weil sie en face stehend, den rechten Arm etwas gezwungen zu der neben ihr stehenden Elisabeth hinüberreicht.

Auf dem oberen Bilde des rechten Flügels ist dann weiterhin die Geburt des Verheissenen abgebildet. In einer felsigen Gegend befindet sich eine strohgedeckte Hütte, in die wir hineinblicken. Ochs und Esel deuten den Stall von Bethlehem an. In Mitten des Bildes kniet Maria in betender Stellung und blickt andächtig und freudig auf das Christkind, das nackt vor ihr auf einem Zipfel ihres Mantels ruht. Die Stellung der Betenden ist einfach und verständlich durch mehrere lange Zugfalten charakterisiert. Von der linken Seite tritt ihr Joseph entgegen, eine Kerze in der Linken haltend, die Rechte, die jedenfalls einen Stab hielt ist abgebrochen. Er trägt einen langen Mantel, der um die Schultern und den Hals faltenreich angeordnet ist, darunter ist das Untergewand, wie bei den Apostelgestalten gebildet.

. Das vierte Flügelbild rechts unten zeigt die Darstellung im Tempel. Es ist in der Komposition am wenigsten glücklich. Die Mitte nimmt der perspektivisch verzeichnete Altartisch ein, auf dessen Tuch das oben als drittes erwähnte Monogramm angebracht ist. Rechts im Vordergrund steht der Hohepriester in reichem Ornat mit edelsteinbesetztem Saum, das in Windeln gewickelte Jesuskind in seinen Armen haltend. Hinter ihm folgt ein bärtiger Mann mit einer Gugel auf dem Haupt, nur bis zur Schulter sichtbar, wohl der Joachim. Dahinter wird noch ein jugendlicher Lockenkopf zum Teil sichtbar. Vorn links schreitet Joseph auf den Hohenpriester zu die Linke erklärend erhoben, mit der Rechten die beiden Tauben an den Flügeln haltend, die er als Opfergabe mitgebracht. Hinter ihm nur den Oberkörper zeigend steht Maria mit Dominicale und Kinntuch bekleidet. Sie blickt zum Hohenpriester hinüber mit betend erhobenen Händen, wiederum fein durchgearbeitet. Hinter Maria wird noch der Kopf einer Frau mit Haube sichtbar, welche wohl die h. Anna darstellen soll.

Etwas kleiner an Umfang jedoch in sehr hohem Relief gearbeitet sind die Tafeln in der Predella. Links befindet sich

die Anbetung der Könige. Wir blicken in das Innere eines gothischen Gebäudes in dessen Mitte die Scene vor sich geht. Maria ganz von vorne gesehen ist in reizvoller Jugendlichkeit dargestellt, mit langen Locken und einem einfach und locker, ohne Taille herabfallenden Gewande. Das Christkind sowie die rechte Hand der Mutter, mit der sie dasselbe auf ihrem Schosse hielt, sind heute verschwunden. In der Linken hält sie das Geschenk des Königs, der neben ihr kniet und den sie dankbar für die Huldigung anblickt. Er selbst blickt das Christkind verehrend an und hebt betend die Hände zu ihm empor. Von rechts nahen die beiden anderen Könige. Der Vordere mit langem Bart, in der Rechten die Mütze haltend, überbringt seine Gabe im Begriff sich ebenfalls vor dem Heiland in die Knie sinken zu lassen. An dem Saume seines Kleides ist er als Melchior bezeichnet. Der andere trefflich als Mohr gekennzeichnet, hat den Turban noch auf dem Haupte und reicht mit beiden Händen sein Weihgeschenk in Form einer Büchse dem Jesuskind dar. Der ganze Vorgang ist so einfach und verständlich, dabei so liebreizend und fromm ausgesprochen, wie man in der Kunst der gleichen Zeit wenig ebenbürtige Darstellungen finden wird, die mit solch einfachen Mitteln gearbeitet sind.

Das rechte Predellenbild stellt den zwölfjährigen Jesus im Tempel dar. Auf einem thronartigen Sessel sitzt mitten im Hintergrund der Jesuknabe in ein langes einfaches Gewand gekleidet. Auf dem Schosse hält er ein aufgeschlagenes Buch und unterstützt mit der Bewegung der erhobenen Rechten die Erklärungen, die er den anwesenden Lehrern gibt. Diese sind links gruppiert. Neben Christus im Hintergrunde, nur bis zur Hälfte sichtbar, steht ein älterer bärtiger Mann, der die Gugelhaube über den Kopf gezogen hat, und hebt, wie wenn er Jesu Worten beipflichten wollte, die Rechte. Die beiden andern Gestalten sind im Augenblick aufgefasst, da sie der Eltern Jesu, welche von links her den Tempel betreten, ansichtig werden. Beide sind bartlos und in modischer Tracht dargestellt und zeigen portraithafte Züge. Der eine sitzt in Profilstellung ganz im Vordergrund auf einem Bänkchen und blickt fragend zu dem eintretenden Paare empor. Die Linke ruht auf einem aufgeschlagenen Buch, das er auf dem Schosse hält; in der Rechten,

die jetzt abgebrochen ist, soll er ein Schnitzmesser gehaltan haben, weshalb man früher in ihm das Portrait des Schnitzers erblicken wollte, thatsächlich wird es wohl ein Schreibstift gewesen sein, mit dem er in dem Buche Notizen machte, was der Situation angemessener scheint. Weber sieht in ihm das Portrait des Stifters und in dem zweiten hinter diesem stehenden, dasjenige Meister Dills. Dieser zweite ebenfalls in Bürgertracht gekleidete bartlose Mann ist von vorne gesehen, ein Grund mehr in ihm das Selbstportrait des Künstlers zu sehen. Mit der Linken berührt cr den sitzenden leise, um ihn auf die Eintretenden aufmerksam zu machen. Thatsächlich ist die Aehnlichkeit mit den bekannten Portraits Riemenschneiders so gross, dass es sehr wahrscheinlich ist, dass der Meister sich und den Stifter hier verewigte, besonders da die ganze Scene so genrehaft behandelt ist. Aus Höflichkeit hat er dem Stifter die bevorzugtere Stellung gegeben, während er sich selbst bescheiden, aber doch deutlich erkennbar mehr in den Hintergrund setzte. Sehr hübsch hat er beide in Beziehung zur Darstellung gebracht, indem grade auf sie Maria zuschreitet, um nach dem Verbleib des Sohnes zu fragen. Solch direkte Teilnahme des Stifters und Künstlers an der dargestellten Scene, ist ein der deutschen Kunst vornehmlich eigener Zug, der in naiver Weise die Auffassung der deutschen frommen Bürger von dem Verhältnis des Menschen zum Göttlichen charakterisiert. Jesu Mutter ist in einen prächtig mit Edelsteinen besetzten Mantel gekleidet, in Kinntuch und Dominicale. Hinter ihr folgt Joseph. Die Gewandung ist bei Maria mit ganz besonderer Sorgfalt behandelt und zeigt ungemein grossgedachten Wurf.

Das Mittelstück der Predella bildet ein von zwei herrlich gearbeiteten Engeln, die vielleicht die lebendigsten Gestalten sind, die Riemenschneider geschaffen hat, gehaltenes Tuch, auf welchem sich ursprünglich, nach der Ansicht vieler Beurteiler, ein Dornengekrönter Christuskopf, ein Ecce homo, befunden haben soll. Mit Recht scheint jedoch Dreher diese Annahme anzuzweifeln, da ein zureichender Grund für eine Darstellung des Veronikatuches an einem Marienaltar nicht vorhanden ist. Es muss dort eine Scene aus dem Leben der Maria ursprünglich angebracht gewesen sein. Da könnte man zunächst an die

Darstellung der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten denken, wenn man zwischen den Predellenbilder ein Glied in chronologischer Folge einschalten will, oder aber was in vertikaler Richtung eine geschlossene Scenenfolge ergeben würde, an den Tod der Maria; worüber dann Himmelfahrt und Krönung folgen würden. Doch scheint grade für diese Scene der Raum zu gering, da die zwölf Apostelfiguren, die doch gemeiniglich das Sterbebett umstehen, zu klein gehalten werden müssten, was besonders im Vergleich mit den andern Predellenbildern und den zwei Engeln, die das Tuch halten, aus ästhetischen Rücksichten undenkbar ist bei einem Künstler von dem Geschmack Riemenschneiders, abgesehen davon, dass diese tuchhaltenden Engel bei einer solchen Scene etwas ganz ungewöhnliches bedeuten würden. Kleine Gruppen der Annaselbdritt oder einer sitzenden Maria mit dem Kinde, (etwa wie die kleine im Berliner Museum befindliche), könnten zur Not noch angenommen werden, doch wird dies Feld mit Sicherheit kaum zu rekonstruieren sein.

Bevor vom Mittelschrein die Rede ist, sollen noch kurz ein paar Worte über die Figuren im Aufsatz gesagt werden. Ueber dem Korpus ist die Gruppe der Krönung der Maria dargestellt. In der Mitte kniet auf einer Wolke mit betend erhobenen Händen die Mutter des Herrn, den Blick nach oben gerichtet, etwas nach rechts gewandt. Der Faltenwurf des Mantels ist einfach und nur im Kniegelenk in lebhafterer Weise geknittert. Ausdruck und Typus entsprechen ganz den bei Riemenschneider gewohnten. Rechts sitzt Jesus mit der Krone auf dem Haupte, in der Linken die Weltkugel haltend die Rechte segnend erhoben. Sein Mantel ist in reichem Faltenmotive geordnet. Links von Maria sitzt Gott Vater in der Gegenstellung zu Christus, (die rechte Hand fehlt). Der Mantel ist von der Schulter herabgeglitten und bildet auf dem Schoss und an den Knien ein sehr lebendiges beinahe barokes Faltengewirr. Gott Vater ist langhärtig dargestellt, wie am Münnerstädter Altar, und zeigt auch ähnliche Behandlung der Haare wie dort. Zwei Engelgestalten schweben in anmutiger Bewegung herbei der Maria die Himmelskrone aufs Haupt zu setzen. Darüber schwebt noch eine Tauhe mit ausgebreiteten Flügeln.

Als Abschluss des ganzen Werkes ist oben Christus als Auferstandener nur mit dem Lendentuch bekleidet dargestellt. Die Figur hat stark gelitten, auch scheint die Durchbildung des Nackten weniger trefflich zu sein, im Vergleich zu den besseren Kruzifixus-Darstellungen Riemenschneiders. Bei der Höhe der Aufstellung und der schlechten Beleuchtung ist ein sicheres Urteil nicht zu geben.

Ob darüber ursprünglich noch ein abschliessendes Tabernackel gewesen ist, wie es die Zeichnung von Gnausch in den Jahresheften des Württembergschen Alterthumsvereins angibt, scheint kaum angenommen werden zu dürfen; da keine Spuren von Stützen, die dasselbe hätten tragen können vorhanden sind.

Im Mittelschrein ist sodann als Hauptdarstellung des ganzen Altarwerkes die Himmelfahrt der Maria in über 1 m. grossen Rundfiguren dargestellt. In der Mitte schwebt Maria auf einer Wolke empor von fünf entzückend bewegten Engelgestalten gehalten. Ihre Gestalt ist betend mit erhobenem Haupte voll aufgerichtet und von vorne gesehen aufgefasst. Im Typus des Kopfes, der Bildung der Haare, Augen und des Mundes so wie in der Haltung des Kopfes und der gefalteten Hände stimmt sie auffällig mit der Figur der Maria Magdalena vom Münnerstädter Altar überein, wie denn die ganze Scene hier sehr verwandt jener aus dem Mittelschrein des Hochaltars zu Münnerstadt ist. Die Gewandanlage ist bei Maria besonders reich und manigfaltig behandelt. Vom Haupte ist das Schleiertuch über die Schultern herabgeglitten und liegt in bewegtem Schwung auf dem gebeugten Arm, unter welchem ein freiflatterndes Ende wieder zum Vorschein kommt. Der Mantel ist so drappiert, dass er unterhalb der Knie mit seinem reichverzierten Saume eine querlaufende Linie bildet.

Dies Motiv zeigt Riemenschneider auch bei seinen Madonnen mit dem Kinde und zwar bei der frühsten datierten vom Jahre 1493 in der Neumünsterkirche zu Würzburg, der Madonna im Rosenkranz auf dem Kirchberge zu Volkach und der Madonna von Himmelstein in Sepultur des Domes zu Würzburg.[1] Vor

---

[1] Ueber die Gewandmotive bei den Madonnengestalten wird noch des Näheren gesprochen werden

allem aber zeigt sich diese selbe Anlage an der Gewandung der Kaiserin Kunigunde auf der Deckplatte des Grabmonumentes im Dome zu Bamberg.

Unten sind links und rechts in Grnppen von je sechs die Apostel teils kniend, teils stehend dargestellt. Diese Gestalten sind mit das Schönste und Grossartigste am ganzen Altarwerk. Was die Charakterisierung der Köpfe, die Behandlung der Gewandung und Hände, den Reichtum der Phantasie, das Geschick der Anordnung und die Virtuosität der Technik anbelangt, kann man wohl nichts aus der gesamten gleichzeitigen nordischen Plastik diesen Gestalten an die Seite setzen. Trotz der grossen bewunderungswürdigen Naturwahrheit liegt ein ideales Schönheitsgefühl in der Auffassung der Köpfe verbunden mit der bei Riemenschneider gewohnten Innerlichkeit der Empfindung. Hier ist fränkische Naturbeobachtung mit dem Schönheitsgefühl des Schwaben und der seelischen Vertiefung Schongauers zu einer einheitlichen herzgewinnenden Kunst verschmolzen worden. Das Motiv war aber auch wie geschaffen für Riemenschneider. Der Augenblick, da die liebliche Lichtgestalt der Mutter des Herrn endgültig aus dem Kreise der Apostel scheidet, verlangte keine aufgeregte dramatische Scene. Vielmehr Wehmut und Sehnsucht, andächtiges Staunen und demütige Ergebenheit waren die Empfindungen, die in den Zurückbleibenden die Oberhand gewannen. So sehen wir sie denn auch der Aufwärtsschwebenden nachblicken, indem nur ihre Mienen verraten wie schmerzlich für sie der Abschied ist. Gleich rechts vorne kniet Johannes der Liebling des Herrn und hebt die Hände anbetend empor,[1] mit betrübtem Blicke der entschwindenden Gestalt nachschauend. Ihm gegenüber zur linken Gruppe gehörend, kniet Petrus und Andreas zu einer herrlichen Gruppe vereint, ersterer aufwärtsblickend in beiden Händen ein Buch haltend, Andreas legt seine Hand um Petri Schulter und greift ebenfalls nach dem Buch das jener hält, um darin mit trübem Blick zu suchen. Die übrigen Jünger stehen mehr im Hintergrund teils der Erscheinung nachblickend teils sinnend oder trüb vor sich niederschauend; betend die Einen mit gefalteten und auch gekreuzten

[1] Die Linke ist leider abgebrochen, die Rechte stark beschädigt.

Händen, die Andern erstaunt die Hände hebend, wieder Andere ein Buch in den Händen haltend. Wohl nirgends in der gleichzeitigen Kunst sind so viele Menschen auf so beschränktem



XIIa. Marienaltar Creglingen. Linke Apostelgruppe aus dem Mittelschrein.

Raum, in dieser manigfaltigen, jeden einzelnen individuell und eingehend behandelnden Weise, dabei in lebendiger malerischer Gruppierung und wiederum einfach und ruhig wirkender Stil-

klarheit und Uebersichtlichkeit, künstlerisch ansprechend nebeneinander gestellt worden, wie grade hier. Am Blutaltar ist dem Meister die Geschlossenheit der Komposition, wie schon hervor-



XIIb. Marienaltar Creglingen. Rechte Apostelgruppe aus dem Mittelschrein.

gehoben, nicht so glücklich gelungen wie in diesen beiden Apostelgruppen. Was von der Anordnung im Ganzen gilt, bezieht sich in gleicher Weise auf jede einzelne Figur.

An dieser Stelle ist ein Hinweis auf die anderen von Riemenschneider geschaffenen Apostelfolgen wohl angebracht. Ein Vergleich derselben unter einander wird die grosse Aehnlichkeit und Verwandtschaft sämtlicher Folgen darthun, andrerseits aber auch erweisen, dass Riemenschneider nicht sklavisch immer genau dieselben Motive und Typen bei den einzelnen Aposteln benutzte, vielmehr selbst bei feststehenden traditionell ausgebildeten Typen kleinere Abweichungen liebt.

Mit Worten ist ja kaum etwas zu erreichen, die Vergleichung kann nur vor den Werken selbst fruchtbar sein. Ihr Resultat wird ergeben, dass bei allen kleinen Abweichungen, die Uebereinstimmungen im Typus, den Motiven, in der Stimmung, die über allen gleichmässig liegt, und vor allem in dem rein Technischen so grosse sind, dass ein und derselbe Meister sie erfunden haben muss.

Es kommen da besonders folgende Reihen in Betracht. Die schon beschriebenen vierzehn Sandsteinfiguren an den Strebepfeilern der Marienkapelle zu Würzburg; der Apostelaltar zu Heidelberg, die zwölf sitzenden Apostelstatuetten im Nationalmuseum zu München,[1] die Apostel auf der Abendmahlsdarstellung am Blutaltar und die beiden Apostelgruppen hier auf dem Marienaltar zu Creglingen.

In den drei ersten Folgen sind die Apostel als heilige Märtyrer dargestellt, in den beiden letzten als Jünger. Am schwächsten und mangelhaftesten in der Ausführung sind, wie schon erwähnt die Figuren an den Strebepfeilern der Marienkapelle, am tüchtigsten und lebendigsten jene auf dem Creglinger Altar. Erstere sind in ihrer Arbeit von Gesellen, diese aus etwas früherer Zeit stammend von des Meisters eigener Hand geschaffen; zu einer Zeit, da der Künstler noch nicht so viele Gesellenhilfe nötig hatte. Schon am Blutaltar dagegen sind deutliche Spuren von Mitarbeit der Werkstatt zu erkennen. Doch beschränkt diese sich auf die Anlage der Figuren im Rohen nach den Zeichnungen Riemenschneiders und unter dessen persönlicher Ueberwachung. Abgesehen davon, dass der Künstler das schwierigere Problem einer Abendmahlsdarstellung

---

[1] Hier Taf. XIII vergl. Anhang II.

nicht so ansprechend zu lösen wusste, beruht die Verschiedenheit der Trefflichkeit des Marienaltars und des Btutaltars weniger in der künstlerischen Qualität, als in der geringeren Sorgfalt bei der Ausführung des letzteren.

Bode, der den Blutaltar früher ansetzt, als den Marienaltar, erklärt die geringere Vortrefflichkeit des Blutaltars eben aus der früheren Entstehungszeit. Jedoch scheint sie besser, neben dem eben angeführten Grunde, wohl aus Mitarbeit von Gesellenhänden erklärt zu werden, zumal da thatsächlich die Rothenburger Arbeit die spätere ist und wir ja grade aus dieser Zeit die Nachricht haben, (1501) dass Riemenschneider zwölf Gesellen in seiner Werkstatt beschäftigte.

Der heilige Kreuzaltar in der Pfarrkirche zu Detwang[1] um 1500.

Der dritte der erhaltenen Altäre im Taubergrund befindet sich in der Pfarrkirche zu Detwang o. d. Tauber. Er ist wie die beiden andern durchaus geschnitzt und ohne Farbenfassung. Heute leider, wie der Blutaltar zu Rothenburg, mit einer dunklen Firnisschicht überstrichen. Im Ornament, das jüngst von nicht gar berufener Hand restauriert worden ist, und im architektonischen Aufbau sowohl, wie in dem figürlichen Teile zeigt er sehr nahe Verwandtschaft mit dem Creglinger Altar und ist nach der Art der Arbeit und der Auffassung später als der Creglinger jedoch wohl etwas früher als der Blutaltar anzusetzen, also in den letzten der neunziger Jahre entstanden.

Im Mittelschrein ist die Scene auf Golgatha dargestellt. Ein herrlich gearbeiteter Kruzifixus bildet die Mitte des Werkes. Das Nackte ist mit bewunderungswürdiger Naturwahrheit und Weichheit wiedergegeben, Bode urteilt über ihn folgendermassen: «Der Gekreuzigte ist durch den edlen Ausdruck des hehren Hauptes, die glücklichen Verhältnisse und die weiche Behandlung des Körpers, die Anordnung des in grossen Falten gelegten

---

[1] Weber, a. a. O. S. 44 u. 45. — Streit, a. a. O. S. 16. Abb. Taf. 20 Gruppe der Kriegsknechte und Juden. Taf. 21 Gruppe der Frauen mit Johannes. Beide in verkehrtem Abdruck. — Münzenberger, a. a. O. Bl. 64. Die beiden Gruppen. — Bode, S. 164 schreibt den Altar dem Creglinger Meister zu. Hier Abb. Taf. XIV.

XIII. Apostelcyklus im bayrischen Nationalmuseum zu München.

Schurzes eine der edelsten Darstellungen des Gekreuzigten in der deutschen Kunst.» Grade dieser Kruzifixus ist nun der beste Beweis, dass die Arbeit von Riemenschneider herrührt, wie ein Vergleich mit den Darstellungen zu Würzburg in der Bürgerspitalkirche, zu Biebelried und Eisingen in der Pfarrkirche und zu Darmstadt im Museum deutlich zeigt.

Zu Seiten des Gekreuzigten sind Gruppen von beinahe rund gearbeiteten Figuren aufgestellt. Links befinden sich die trauernden Frauen, Joseph von Arimathia und Johannes, der die ohnmächtig zusammensinkende Maria in seinen Armen auffängt. Rechts sind die Juden und römischen Kriegsknechte untergebracht. Die Frauen sind in einen langen Mantel gehüllt das Gesicht von Kinntuch und Dominicale umrahmt, mit tiefbetrübtem Ausdruck in den feingebildeten Gesichtern. Die Juden und Knechte sind in das modische Zeitkostüm gekleidet mit phantastischen Kopfbedeckungen. In dem ganzen Bilde liegt echt Riemenschneidersche Ruhe und Gemessenheit. Es ist auch nicht der leiseste Versuch gemacht, der Scene durch lebhaftere Bewegung dramatische Wirkung abzugewinnen. Der Ausdruck in den Gesichtern allein muss die Situation erklären, die Trauer der Freunde des Herrn auf der einen, die Verbissenheit und Roheit der Feinde auf der anderen, jedoch dies alles gemildert und gesänftigt.

Auf dem linken Flügel ist in flachem Relief die Scene auf dem Oelberg dargestellt, hier etwas anders komponiert als am Blutaltar. Jesus kniet in der Mitte des Bildes nach rechts gewendet mit zum Himmel erhobenem Haupte vor einem hochaufragenden Felsen. Die Anordnung der vorn schlafenden Jünger ist ganz verschieden von der in Rothenburg. Petrus, der in der Rechten das Schwert hält, liegt quer über die Bildfläche vollständig ausgestreckt da, das Haupt in die Linke stützend. Jakobus, der den Mantel über das Haupt gezogen hat, ruht vorgeneigt, den Kopf in die Linke stützend, hinter Petri Füssen: und Johannes schliesslich sitzt ebenfalls hinter Petrus, seinen Kopf an einen Felsen lehnend, die Knie an sich ziehend in Schlaf versunken. Auf dem Schosse hält er ein geschlossenes Buch, auf das er die gefalteten Hände aufstützt. Die Landschaft ist durch verstreute Felspartien angedeutet, in der Ferne wird



XIV. H. Kreuzaltar zu Detwang. Mittelschrein.

ein Stück eines Gartenzaunes sichtbar. Die Gruppe der Häscher, die Riemenschneider später auf dem Blutaltar der Scene hinzufügte, fehlt hier.

Der rechte Flügel zeigt die Darstellung der Auferstehung Christi. In einer felsigen Landschaft zieht sich im Hintergrund ein Zaun mit einer Gartenthür hin, durch welche grade die Frauen eintreten, die zum Grabe des Herrn kommen, um den Leichnam zu salben. Christus ist in der Mitte des Bildes dargestellt, wie er soeben dem Grabe entstiegen ist, nur in ein flatterndes Manteltuch gehüllt, die Siegesfahne in der Rechten haltend, die Linke segnend erhoben. Hinter der Grabplatte erblickt man einen der Wächter in Rüstung noch ganz vom Schlafe befangen. Im Vordergrund sitzt links ein zweiter ebenfalls schlafend, im Modekostüm, beide Hände und das Haupt auf das angezogene linke Knie stützend. Ein dritter ist grade aus dem Schlafe aufgefahren und im Begriffe aufzuspringen. Er hebt die linke Hand vor das geblendete Auge, um sich zu überzeugen, ob denn die Erscheinung vor ihm wirklich existiere.

An diesem Altar fällt der überreich entwickelte Faltenwurf auf, ja an manchen Stellen ist die Häufung der knitterigen Brüche und Augen etwas übertrieben, im ganzen aber steht diese Arbeit, besonders was die technische Durchbildung der Details und die Charakteristik der Köpfe anbelangt, ganz auf der Höhe der beiden anderen Altarwerke im Taubergrund. Auch er gehört mit zu den vorzüglichsten Leistungen der Kunst Riemenschneiders.

Der Hochaltar in der Kilianskirche zu Heilbronn.

Ein grossartiges Altarwerk muss hier erwähnt werden, weil Weber es als «das schönste Werk Riemenschneiders» in seinem Buche bezeichnet hat. Es ist dies der Hochaltar der Kilianskirche zu Heilbronn, ein Werk von ungeheurer Grösse, 12 m hoch und 7,5 m breit ist er mit reichem Figurenschmuck und umfangreichen Relieftafeln an den Flügeln geschmückt und durchaus geschnitzt. Auf dem unteren Relief des rechten Flügels, mit der Darstellung der Auferstehung Christi, ist auf dem um-

gefallenen Deckstein des Grabes neben einer Reihe hebräischer Zeichen, aus denen Lübke den Namen des Künstlers entziffern wollte, die Jahreszahl 1498 angegeben. Zunächst hat nun der ganze Aufbau in seinem Arrangement und besonders in seiner Ornamentik mit Riemenschneider nichts zu thun und Weber meint selbst «der reiche architektonische Aufbau könnte allerdings von einem Heilbronner Meister stammen.»[1] Nun zeigt aber auch der figürliche Teil einen Riemenschneider ganz fremden, ausgesprochen schwäbischen Charakter. Beinahe alle Argumente, welche Weber für die Urheberschaft Riemenschneiders anführt, sind thatsächlich Beweise des Gegentheils. Weder die Komposition des Ganzen noch die Ausführung zeigt etwas unserm Meister angehöriges. «Bart und Haupthaar, Hände und Attribute» sind ganz anders gearbeitet, als wir es bei Riemenschneider gewohnt sind; und vollends die Gewandung zeigt auch nicht eine einzige Falte, die mit Riemenschneider in Verbindung gebracht werden könnte. Der Naturalismus in den Figuren ist weit realistischer und derber, die Körperbildung, die Kopfform, Gesichtsbildung, die Behandlung und Auffassung der einzelnen Gesichtsteile und schliesslich die ganze Komposition der Reliefbilder vornehmlich ist doch ganz verschieden von der Art Riemenschneiders zu sehen und zu arbeiten. Der Heilbronner Meister ist weit lebhafter und dramatischer als Riemenschneider, aber weniger vornehm und stilsicher. Der Altar, einer der bedeutendsten Meisterwerke der deutschen Schnitzkunst, ist jedenfalls von einem schwäbischen Meister gearbeitet, der eng mit der Ulmer Schule zusammenhängt.[2] Wie der Altar, so gehört auch das einzelne Brustbild des h. Kilian in der Nische des Sakramentshäuschens in derselben Kirche der schwäbischen Schule an und ist von demselben Meister, der den Altar gemacht hat, gearbeitet worden.

---

[1] Weber, a. a. O. S. 63—66. — Bode, a. a. O. S. 182 u. 183 weist den Altar, sowie die Frankfurter Kirchenväter ebenfalls der schwäbischen Schule zu. Eine treffliche Publikation in 10 Folio-Photographien mit erläuterndem Text von W. Lübke hat Hofphotograph Schuler 1891 in Heilbronn herausgegeben. Lübke schreibt den Altar auch der schwäbischen Schule zu. — Lübke, Plastik, S. 606.

[2] Speciellere Beschreibung des Altares bei Weber a. a. O. S. 63—66 und Lübke a. a. O.

In die gleiche Reihe, vielleicht demselben Künstler, gehören vier Brustbilder der abendländischen Kirchenväter[1] im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main, die ebenfalls von Weber Riemenschneider zugeschrieben, ja sogar mit dem Münnerstädter Magdalenenaltar in Verbindung gebracht werden. Weber meint in ihnen die Stücke erkennen zu können, welche einst in der Predella standen, indem er nach der Beschreibung des Dechant Kratzer eine eigenmächtige Aenderung der Evangelisten in Kirchenväter bei Riemenschneider annimmt.

Der Gerolshofner Altar im Nationalmuseum zu München.

Im Nationalmuseum zu München befindet sich ein kleiner Flügelaltar, der aus einer Kapelle zu Gerolshofen herstammt. Der Katalog des bayrischen Nationalmuseums gibt unter Nr. 1330 folgende ausreichende Beschreibung desselben. «Flügelaltar mit Skulpturen und Malereien. Der rechteckige Schrein, welcher jetzt eines bekrönenden Aufsatzes entbehrt, zeigt oben ein figuriertes Gewölbe und einen vorgesetzten, auf Aststäben ruhenden Eselsrückenbogen mit durchbrochenem Rankenwerk. Die Bemalung des Inneren mit Teppichgrund ist modern. Von den drei im Schreine stehenden Statuen befand sich nur die mittlere, die Marienfigur, schon ursprünglich in demselben; Maria, Statue, Lindenholz, hinten hohl, bemalt, auf der Mondsichel stehend, mit beiden Händen das auf ihrem rechten Arme halb sitzende, halb liegende Jesuskind haltend, das mit beiden Händen den Schleier der Mutter ergreift. Hoch: 1,18 m Abb. K. Streit. Taf. 31 (in verkehrtem Abzuge). — Links davon St. Johannes der Täufer, Statue, Lindenholz, bemalt, in härenem Gewande und rothem Mantel, in der Linken den Mantelzipfel und das Lamm, in der Rechten den Kreuzstab haltend (eine moderne Zuthat). Hoch: 1,08 m Abb. Streit a. a. O. Taf. 30 (in verkehrtem Abzuge). Stand, weil vollrund gearbeitet, ursprünglich wohl unter einem Baldachin des bekrönenden Auf-

[1] Frankfurt a. M. Städelsches Kunstinstitut Nr. 132—135. — Weber, a. a. O. S. 56 u. 57 u. Anm. 222. — Bode S. 183 schreibt sie der schwäbischen Schule zu.

satzes. — Rechts neben Maria St. Sebastian, Statue, Lindenholz, modern bemalt. An den Pfahl gebunden, von Pfeilen durchbohrt, mit Lendentuch und Mantel angethan, welch' letzterer die ganze Brust frei lässt, mit der gesenkten Rechten den Mantelzipfel haltend. Hoch: 1,08 m. Abb. Streit a. a. O. Taf. 53. Ursprünglich nicht zum Altare gehörig. An der Vorderseite des durchlaufenden Postamentes der drei Figuren die aufgemalte Inschrift; Spes hominuȝ coeliqȝ decȝ — hec est mulier virtutis que ȝ triuit Kaput serpentȝ — virgo inclita Salve. Auf den feststehenden, oben in halbem geschweiftem Spitzbogen abschliessenden Flügeln links St. Urban, rechts ein hl. Bischof gemalt. Auf den beweglichen Flügeln innen bemalte Hochreliefs, Scenen aus dem Leben des hl. Johannes Baptista: links oben die Taufe Jesu (frei nach M. Schongauer, Bartsch, 8); Abb. Streit, Taf. 32 (in verkehrtem Abzuge); rechts oben Johannes im Kerker, Abb. Streit, Taf. 33 (in verkehrtem Abzuge), links unten Enthauptung des hl. Johannes, Abb. Streit, Taf. 34 (in verkehrtem Abzuge); die Ueberbringung des abgeschlagenen Hauptes des Heiligen durch Salome (nach A. Dürers Holzschnitt von 1511, Bartsch Nr. 126), Abb. Streit, Taf. 35 (in verkehrtem Abzuge). Auf den beweglichen Flügeln aussen gemalt: links oben Verkündigung Mariae, rechts oben Begegnung von Maria und Elisabeth, links unten Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph, rechts unten die Darstellung im Tempel. — Auf der Predella, deren Nische jetzt leer ist, rückwärts das Schweisstuch der Veronika zwischen zwei Engeln gemalt. Höhe des Schreines (ohne Predella): 1,74 m, Breite ohne die feststehenden Flügel: 1,36 m, mit den feststehenden Flügeln: 2,535 m; Höhe der Predella: 0,668 m. Abbildung ohne Predella Taf. XXV. — Aus der von dem würzburger Bischof Lorenz von Bibra 1497 erbauten Lorzenzkapelle in Gerolshofen in Unterfranken. Zwischen 1511 und 1517 entstanden.[1] — Erworben 1890 aus der Sammlung Streit mit

[1] Nicht vor 1511, weil der Holzschnitt Dürers vom Jahre 1511 daran verwendet wurde; nicht nach 1517, weil das Grabmal für Lorenz von Bibra († 1519) bereits zn dessen Lebzeiten begonnen, schon Renaissanceornamentik zeigt, das für den 1516 gestorbenen Abt Trithenius gearbeitete Grabmal dagegen noch eine gothische Umrahmnng, so dass das Grabmal Lorenz nicht vor 1517 begonnen sein kann, da nun dieser Altar ebenfalls

Ausnahme der Sebastianfigur, welche 1863 von Goldmaier in Würzburg erworben wurde. — Der Altar ist abgebildet bei Fr. Sixt, Chronik der Stadt Gerolzhofen. (Archiv d. hist. Vereins v. Unterfranken. Bd. 35. 1893) etc. Vgl. Weber, a. a. O. S. 28. Lübke, Altes und Neues, 1891 S. 242. Graf, die neuerworbenen Werke Tilmann Riemenschneiders im bayerischen Nationalmuseum; Beil. zur Münchner Allg. Ztg. 1891, Nr. 13.

Dieser Altar gehört also bereits dem Ende der zweiten Periode des Meisters an. Die Ornamentik ist noch ganz wie am Creglinger Altar gehalten. Die Madonna entspricht dem Typus III [1] der Marien Riemenschneiders, von welchem wir heute noch zahlreiche Exemplare erhalten haben. Solche oft gefragten Figuren scheinen in der Werkstatt vorrätig gehalten worden zu sein, sie stimmen beinahe bis auf die Spielfältelchen der Gewandung mit einander überein. Dass der Künstler auf den Flügeln Vorbilder anderer Meister benutzte, ist bereits ein Zeichen, dass er selbst nicht mehr mit der Frische und Beweglichkeit arbeitete, wie vor Jahren. Die Ausführung dieser Relieftafeln ist wohl nur als Gesellenarbeit anzusprechen. Dagegen ist die Madonna sehr fleissig gearbeitet und eins der besten Beispiele des dritten Typus, mit rythmischer Gewandanlage. Auch der Johannes ist recht fein durchgeführt und vergleicht sich im Motiv einer ganz herrlichen Gestalt Johannis (Lindenholz, unbemalt), die sich im Besitze der Kirchenstiftung zu Hassfurt befindet, und nach seiner Vortrefflichkeit und Feinheit der Technik zu urteilen, in die Zeit des Creglinger Altares, also um 1500 anzusetzen ist.

Der h. Sebastian, der nicht zum Altar gehört, scheint etwa aus derselben Zeit zu stammen, das Nackte ist fleissig und wohlverstanden gearbeitet, die Gewandung dagegen zeigt eine gewisse Härte.

---

noch gothische Ornamentik zeigt, so muss er vor 1517 vollendet sein. Dies ist Webers Berechnung, ob man so genau die Grenze ziehen darf, scheint fraglich.

[1] Bei der Besprechung der Riemenschneiderschen Madonnentypen des näheren ausgeführt. Siehe unten.

Drei Flügelaltäre in der Pfarrkirche zu Bibra.

In derselben Pfarrkirche zu Bibra, in welcher das Grabmal des Ritters Johannes von Bibra, aus der Werkstatt Riemenschneiders, aufgestellt ist, befinden sich noch drei kleinere Flügelaltäre, die den Charakter der Schule Riemenschneiders tragen, ja vielleicht von Schülern des Meisters selbst ausgeführt wurden.

Die geringwertigste der drei Arbeiten, ist der linke Seitenaltar, welcher in hohen Relieffiguren die zwölf Apostel und Christus als Salvator Mundi enthält, also eine Replik des Heidelberger Apostelaltares mit geringfügigen Aenderungen im Arrangement. Im Mittelschrein nimmt Christus etwas grösser, als die anderen Figuren gearbeitet, (96 cm. hoch) die Mitte ein, rechts und links sind je drei Apostel gruppiert. Auf jedem der beiden beweglichen Flügel sind ebenfalls drei Jünger dargestellt. Die Apostel sind mit den Attributen ihres Martyriums ausgestattet, Christus hält in der Rechten die Weltkugel, die Linke segnend erhoben. Das bescheidene Ornament, welches den Schrein heute noch abschliesst, zeigt die Bildung, die wir an Riemenschneiders Werken gewohnt sind. Die Ausführung des figürlichen Teiles dagegen ist so handwerksmässig und roh, dass die Figuren nicht über die erste Anlage hinausgebracht scheinen. Vornehmlich die Hände und Füsse sind weit hinter Riemenschneiders eigenen Arbeiten zurückstehend. Der ganze Altar ist in Farbe gefasst, die jedoch so mitgenommen und zerrissen ist, dass der Zustand des Altares einen ungemein traurigen Eindruck macht. Die Arbeit ist allerhöchstens als Gesellenarbeit anzusehen, die weit hinter seinem mutmasslichen Vorbild zu Heidelberg zurücksteht.[1]

Während der Apostelaltar mehr den Eindruck macht, als sei er überhaupt nicht mehr unter den Augen des Meisters, in dessen Werkstatt gearbeitet worden, zeigt der zweite rechte Seitenaltar etwas grössere Verwandtschaft und Feinheit. Doch ist auch er nur eine Schularbeit. Die Grösse und ornamentale Verzierung ist der des vorigen Altares gleich. Im Hauptschrein

[1] Weber, a. a. O. S. 60 «nur ein Werk seiner Gehilfen».

ist die Verkündigung[1] in Rundfiguren dargestellt. Von links schwebt der Engel auf die rechts kniende Maria zu, welche sich zu der Erscheinung umwendet, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch haltend, mit der Rechten einen Zipfel des Mantels fassend. Einzelheiten und besonders die rechte Hand der Maria sind freilich von solch feiner Arbeit und Anmut, dass wenn sie allein erhalten wäre, man versucht sein könnte, die Arbeit dem Meister selbst zuzuweisen. Oben zwischen dem Engel und Maria ist auf einer Wolke schwebend Gott Vater, als kleines Brustbildnis angebracht. Die Flügel zeigen in Flachrelief die Begegnungsscene, und zwar steht Maria in langem Mantel mit einem Schleiertuch auf dem Haupte, dessen freifallenden Zipfel sie mit der Linken ergreift auf dem linken Flügel und reicht die Rechte Elisabeth entgegen, welche auf dem rechten Flügel nach links gewendet, in Kinntuch und Dominicale steht, die Rechte der Maria entgegenstreckend, mit der Linken den Mantel emporhebend. Sie ist etwas schwächer gearbeitet als die Maria.

Das ganze Stück ist neu gefasst (1860) und zeigt etwas nähere Beziehung zum Meister. Besonders lässt die Durchbildung der Hände, Gesichter und Haare, sowie die befriedigende Zeichnung darauf schliessen, dass der Schöpfer dieses Altares noch in einem engen Verhältnis zum Meisteratelier stand.

Der Dritte, der Hauptaltar der Kirche, ist etwas grösser als die beiden Seitenaltäre gehalten. Die Figuren des Mittelschreins fehlen, an ihre Stelle ist ein modernes Gemälde getreten. Der Schrein ist an der Rückwand durch gothische Fensterchen durchbrochen und zierliches Ranken- und Blattwerk im Sinne der Riemenschneiderschen Kunst bildet nach oben den Abschluss. Erhalten sind nur die Reliefs auf den beweglichen Flügeln. Es sind hier die vier lateinischen Kirchenväter sitzend dargestellt mit den Symbolen der vier Evangelisten.[2] Jedes Relief ist 82 cm hoch und 49 cm breit. Auf dem linken Flügel ist oben der heilige Hieronymus mit dem Symbol des

[2] Weber, a. a. O. S. 60. — Streit, S. 14 Abb. Taf. 8. — Katalog der fränkischen Ausstellung 1898, Nr. 1195.

[1] Weber, a. a. O. S. 59 u. 60.

Matthäus, dem Engel, dargestellt; unter einem Thronhimmel. Das Schultertuch trägt er über das Haupt gezogen, die Gewandung, die Kardinalstracht, ist sehr knitterig, jedoch ohne scharfkantige Brüche gebildet. Die Linke hebt der Heilige erklärend, in der Rechten hält er eine Schriftrolle. Der Engel vor ihm mit ausgebreiteten Flügeln in einfachem langem Gewande liest aus einem Buche vor.[1]

Das untere Bild des linken Flügels zeigt den h. Ambrosius in einem Stuhle sitzend, auf dessen Lehne das Symbol Johannis, der Adler, angebracht ist. Der Heilige lehnt in Nachdenken versunken das Haupt an den linken Arm, den er auf das vor ihm stehende Pult aufstützt. Er ist im bischöflichen Ornat mit der Mitra dargestellt.

Auf dem rechten Flügel ist oben der h. Gregor im Ornat des Papstes mit der Tiara, in einem Lehnsessel, von vorne gesehen, sitzend dargestellt. Auf dem Schoosse liegt ein aufgeschlagenes Buch, in welches er mit der Rechten deutet. Neben ihm steht ein Pult, auf dem ein Buch liegt. Zu seinen Füssen liegt ein geflügelter Löwe. Das Obergewand ist in übertrieben unruhige Falten gelegt.

Auf dem unteren Bilde des rechten Flügels ist der heilige Augustinus nach links gewendet, auf einem Stuhle sitzend, dargestellt. Er trägt bischöfliches Gewand mit der Mitra und schreibt vornübergeneigt in einem auf seinen Knieu liegenden Buche, vor seinen Füssen schaut der Kopf des liegenden Ochsen, des Symboles des hl. Lukas, hervor.

Der ganze Altar ist bemalt, die Farbenfassung aber zum Teil abgesprungen. Die Arbeit scheint selbständig von einem Schüler Riemenschneiders ohne Aufsicht des Meisters gemacht zu sein. Die Motive stammen dagegen wohl sicher aus der Werkstatt Meister Dills her.

Alle drei Altäre zeigen auf der Rückseite Reste von Gemälden, die übertüncht waren. Am Hauptaltar hat Pfarrer Hart-

---

[1] Die weiter unten beschriebene Steinkanzel zn Karlstadt, die ebenfalls von einem Schüler Riemenschneiders i. J. 1523 gearbeitet worden ist. Zeigt an den vier Seiten, Reliefs desselben Inhalts, nur ist dort der hl. Hieronymns mit dem geflügelten Löwen und Gregor mit dem Engel dargestellt.



mann in Bibra die Bilder zum Teil wieder gesäubert. Unter anderem ist ein Heiliger deutlich zu erkennen, der durch beigefügte Worte als der hl. Burkhard bezeichnet ist.

Ihre Entstehungszeit ist wohl während der Regierungszeit des Bischofs Lorenz von Bibra anzusetzen, der bis 1519 den Bischofsitz zu Würzburg inne hatte; damals mögen die Arbeiten an die Werkstatt Riemenschneiders übertragen worden sein, der die Ausführung dann einem seiner Schüler überliess.

Annenaltar aus der Pickertschen Sammlung zu Nürnberg.

Weber erwähnt S. 46 einen Annenaltar in der Sammlung von Pickert in Nürnberg, den er dem Meister zuweist. Derselbe ist heute nicht mehr dort und über den Verbleib keine Nachricht zu erhalten. Weber beschreibt ihn folgendermassen: «Er zerfällt in drei Teile; gothische Fialen bilden die Trennungsglieder. Die Mitte nimmt die 97 cm hohe Mutter Anna ein; links hält Maria, als Kind gedacht, ein aufgeschlagenes Buch mit ihren Händen, rechts hat das nackte Jesuskind seine Händchen zum Segen erhoben. Die stehende Anna ist von Engeln umgeben: oben schwingen Engel in anmutiger Haltung das Rauchfass; in der Mitte spielt rechts ein reizender Engel die Harfe, während ein anderer das Notenblatt hält; links sind ebenfalls zwei Engel, von denen der eine die Geige spielt; unten schlägt ein Engel die Orgel, links spielt einer die Guitarre. Dieses unbemalte Werk ist höchst bedeutend.» Da mir dieser hübsche Altar nicht bekannt, kann ich nicht urteilen, ob derselbe der frühen oder späteren Zeit des Meisters angehört.

Kreuzigungsaltar im Germanischen Museum zu Nürnberg.[1]

Ein kleiner Flügelaltar mit der Darstellung der Kreuzigung findet sich im Germanischen Museum. Derselbe stammt aus der Sammlung Pickert und zeigt unterfränkischen Schulcharakter, mit einigen Anklängen an Riemenschneider. Die Figuren sind rund gearbeitet. Die Flügel gemalt. Links innen ist Johannes

[1] Katalog der Originalskulpturen d. germ. Museums Nr. 343.

der Täufer dargestellt, darunter drei Stifter mit dem Wappen der Wiesenthau, aussen St. Andreas und St. Edmund. Rechts innen befindet sich St. Wolfgang, darunter drei Stifterinnen mit dem Wappen der Bibra; aussen St. Christoph und. St. Sebald; 112 cm hoch und 113 cm breit.

Kreuzigungsaltärchen im Museum zu Darmstadt um 1505.

Ein kleines Altärchen mit der Scene der Trauer unter dem Kreuz (aus Holz, stark vergoldet, Christus 50 cm, Maria und Johannes 45 cm hoch) befindet sich im Museum zu Darmstadt. Die Gestalt des Gekreuzigten ist sehr sorgfältig behandelt und zeigt nahe Aehnlichkeit mit dem Kruzifixus auf dem Detwanger Altar. Auch die Gestalten der trauernden Maria und des Johannes, die links und rechts vom Kreuze stehen, zeigen, obwohl sie in den Verhältnissen schon etwas schlanker sind, noch nahe Beziehung zu Detwang. Die technische Behandlung der Gewandung lässt es jedoch wahrscheinlich werden, dass dies Altärchen etwas später entstanden sei, etwa zur Zeit des Blutaltares zu Rothenburg, also um 1505 angesetzt werden darf.[1]

Zweite Gruppe c. 1499–1516.

Das Grabmal für Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde im Dome zu Bamberg.[2] 1499—1513.

Das grösste und schönste Steinskulpturwerk von Riemenschneiders Hand, das Grabmal für Kaiser Heinrich II. und dessen Gemahlin Kunigunde befindet sich im Dome zu Bamberg.

---

[1] Weber, a. a. O. S. 55. — Streit, a. a. O. S. 15. Abb. Taf. 18 in nmgekehrtem Abdruck. — Bode, a. a. O. S. 178.

[2] Becker, a. a. O. S. 10 u. 11. — Weber, a. a. O. S. 41—44. — Streit, a. a. O. S. 12 u. 13. Abb. Taf. 2. Die Deckplatte; Taf. 3. Relief. Die Kaiserin schreitet über die glühenden Pflugscharen. Taf. 4. Die Kaiserin lohnt die Arbeiter ab. Taf. 5. Die Kaiserin am Sterbebette Kaiser Heinrichs. Taf. 2 und 5 in verkehrtem Abdruck; die Anfnahmen sind nicht nach dem Original, sondern nach einem Gipsabguss gefertigt. — Bode, a. a. O. S. 171 u. 172. Abb. der Deckplatte. — Kugler, Kleine Schriften Erster Teil. S. 160. — Förster, Geschichte der deutschen Kunst, zweiter Teil. S. 27 u. 28. — Sighart, Geschichte d. bild. Künste im Königreich Bayern. S. 529 u. 530. — Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den

Dieses Grabmal hatte schon zwei Vorgänger daselbst gehabt, von denen jedoch keine Spuren mehr erhalten sind. Das zweite derselben war vom Bischof Eberhard II. von Reissenberg errichtet worden, welcher 1147 die Gebeine des Kaiserpaares in ein Grabmal von parischem Marmor beisetzen liess. Doch erschien dieses dem Fürstbischof Heinrich Gross von Trockau nicht schön genug und so übertrug er im Jahre 1499 eine Neuausführung an Tilmann Riemenschneider.

Die Zeit, welche Riemenschneider für die Ausführung gebrauchte, war ziemlich lange. Allgemein wird das Jahr der Vollendung auf 1513 fixiert, weil in diesem Jahre am 2. September unter Anwesenheit des Bischofs Georg Schenk von Limburg und des Domkapitels die Oeffnung des bisherigen Grabmals stattfand und am 9. September der Gräberfund, nachdem er 7 Tage lang in der Sakristei aufbewahrt worden war, mit grosser Feierlichkeit in das neue Grabmonument[1] versenkt wurde.

Gegen diese Daticrung hatte sich Dr. Christian Häutle gewendet, indem er die Daten, an welchen Riemenschneider für seine Arbeit Geld bezahlt wurde, anführt. Am 19. August 1499 kommen die vom Domdechant geleiteten Verhandlungen «der Sarch halben sandt Kaiser Heinrichs und Kunigunden» zustande und Riemenschneider «einem bildhawer von Würzburg» wurden «7 fl. zur Ehrung geben» laut Kammerrechnung.

Am 9. November 1500 bekommt Riemenschneider «vff sein arbeit der särchs halben im Thum zu machen» 100 fl. aus der fürstlichen Kammer.

---

vereinigten Niederlanden. Hannover 1815. Bd. I, S. 223. — v. Murr, Merkwürdigkeiten der fürstbischöflichen Residenzstadt Bamberg. — Haller, Taschenbuch von Bamberg. Bamberg 1831. § V, S. 16—21. — Heller, Geschichte der Domkirche zn Bamberg. Bamberg 1837. — Landgraf, Der Dom zu Bamberg. Bamberg 1836. VIII. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Lpz. 1843; gibt die anerkenneudste und eingehendste Beschreibung des Werkes. — Lübke. Gesch. d. Plastik. S. 641.

[1] Der Bischof Melchior Otto von Salzbnrg liess dies neue Grabmal am 2. September 1649 [Heller schreibt 1641] anf den St. Georgenchor versetzen, damit es besser zn sehen sei während es bis dahin vor dem Chor an der Stelle, da das vorherige gestanden, anfgestellt war. Ludwig I. von Bayern änderte abermals bei Gelegenheit der Domrestauration am 30. Oktober 1838 die Aufstellung nnd seit 1837 steht es wieder an seinem ursprünglichen Platz in Mitten des Hauptschiffes.

Am 15. Mai 1501 wiederum 200 fl., damit sind die Nachrichten über Zahlungen an Riemenschneider erschöpft. Dr. Häutle meint danach 1501 als Datum der Vollendung des Grabmals ansetzen zu müssen. Streit führt dagegen eine Notiz der Kammerrechnungen vom Jahre 1513 an, in welcher es heisst: «1 fl. geben M. Dilgs von Würzburg Gesellen zu Ehrung so sandt Kaiser Heinrichs neue Grab im Thum aufgericht haben, als m. g. Herr solch Grab erstlich hat sehen aufrichten.»

Wie gesagt war das Jahr 1513 der Zeitpunkt, an dem die Gebeine des Kaiserpaares in das neue Grabmal transferiert wurden und die angeführte Notiz bezieht sich auf jenen Akt. Damit ist jedoch nicht bestimmt erwiesen, dass das Werk selbst erst 1513 fertig geworden war, es ist auch möglich, wie man aus der Fassung «solch Grab erstlich hat sehen aufrichten» entnehmen könnte, dass die einzelnen Teile bereits fertig waren und sich im Dome befanden, die Aufrichtung aber verzögert worden war. Dass man sich zur Aufstellung eigenst Leute aus Riemenschneiders Werkstatt kommen liess, darf nicht Wunder nehmen, da diese naturgemäss am besten diese Arbeit auszuführen verstanden. Die Datierung auf 1501 scheint jedoch zu früh gegriffen, besonders wenn man bedenkt, dass Riemenschneider im Jahre 1500 zwei grössere Aufträge erhielt, an deren Erledigung er zugleich arbeiten musste. Allem Anschein nach hat die Ausführung länger als bis 1505 gedauert, in welchem Jahre der Besteller Heinrich von Trockau starb. Da mag die Arbeit eine Zeitlang ganz liegen geblieben und thatsächlich erst 1513 zur Aufstellung vollständig fertig gewesen sein. Diese Auffassung wird um so wahrscheinlicher, da wir bemerken können, dass die beiden Relief-Darstellungen, welche die südliche Langseite des Grabmals ausmachen, sich von den übrigen und der Deckplatte unterscheiden, sie zeigen schon Anzeichen der späteren Art Riemenschneiders in Technik und Auffassung, während die übrigen Teile, wie aus einem Guss gearbeitet den Meister noch ganz auf der Höhe seiner Kunst zeigen.

An sich ist es ja gleichgiltig, ob wir 1501 oder 1513 als Jahr der Vollendung annehmen. Von Wichtigkeit ist die Frage, ob wir das Grabmal in der Hauptsache als paralell den Arbeiten

zu Rothenburg entstanden denken dürfen, oder ob wir die Hauptthätigkeit daran erst nach 1505 setzen müssen. Sicherlich ist anzunehmen, dass Riemenschneider, sofort nachdem dieser so ehrenvolle Auftrag an ihn ergangen war, sich daran gegeben hatte, die Zeichnungen und Entwürfe für die Ausführung auszuarbeiten. Geistig, in der Idee des Künstlers, war also das Werk gewiss schon in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts fertig und das ist schliesslich das Massgebende bei einem Kunstwerk. Darum konnte auch eine Trennung der beiden Gruppen der zweiten Periode in gesonderte Perioden nicht geschehen.

Das Monument ist ein Hochgrab freistehend, aus Solnhofer Kalkstein gearbeitet und misst in der Länge 2,42 m; in der Breite, 1,43 m, und in der Höhe mit den Stufen 1,72 m.

Auf der Deckplatte sind nebeneinander links die Kaiserin Kunigunde und rechts der Kaiser Heinrich II., die Stifter der Domkirche zu Bamberg im Zeitkostüm mit Scepter und Krone dargestellt, die Häupter auf Kissen gebettet. Den Abschluss der Platte bildet am Kopfende ein doppelter gothischer Baldachin mit originell angebrachten Fialenästchen. Am Fussende liegen zwei Löwen, auf denen die Gestalten aufstehen. Der Löwe zu Füssen der Kaiserin mit dem Wappen von Bayern, der zu Füssen des Kaisers mit dem von Luxemburg. Die Gestalten sind in hohem Relief ganz von vorne gesehen, aufrecht stehend gearbeitet, durch nichts in der Zeichnung ist das Liegen angedeutet, als durch die Kissen hinter den Köpfen. Die Gewandung ist gross und schön angelegt. Das Motiv des Mantels bei Kunigunde ist, von den Armen abwärts bis auf die Spielfalten beinahe vollständig übereinstimmend mit dem der Maria auf dem Creglinger Altar, nur im umgekehrten Sinne gearbeitet, des deutet auch darauf hin, dass die Entstehungszeiten nicht allzu entfernt von einander gedacht werden dürfen.

Die Kaiserin trägt über der Robe einen weiten faltig angelegten Mantel, in der Rechten hält sie das Scepter, die Linke liegt lose und graziös auf dem rechten Handgelenk. Beide Hände sind zart und weich gebildet. Der Mantel, dessen Saum reich gemustert ist, liegt um die Schultern und wird durch die gebeugten Unterarme hochgenommen. Die darunter sichtbare

Robe, welche bis über die Füsse herabfällt, liegt am Oberkörper eng an. Rock und Taille sind in einem Stück auf die Figur gearbeitet. Der Halsausschnitt ist rechteckig und das Busentüchlein schaut in zwei faltigen Bogenstückchen hervor. Das Gesicht ist weich und lieblich gebildet, doch ist bereits das Kinn und der Kinnbackenvorsprung deutlich herausgearbeitet. Die Haartracht ist die um die Wende des Jahrhunderts übliche; die Zöpfe sind über die Ohren breit ausladend gelegt. Als Kopfbedeckung trägt die Kaiserin eine phantastische Verbindung eines turbanartigen Wulstes und einer Krone darüber, an der linken Seite fällt freiflatternd die Sendelbinde, welche damals um den Wulst gewickelt, getragen wurde, herab.

Der Kaiser hält in der Rechten das Scepter, in der Linken den Reichsapfel. Ueber einem faltigen Untergewand, das der liturgischen Alba ähnelt, ist ein Mantel drappiert, der vor der Brust durch ein Band zusammengehalten ist. Die Rechte hat den Mantel von der anderen Seite herüber gezogen und hochgenommen, wodurch unter und auf dem linken Arm ein reiches Faltenspiel entsteht. Der Saum des Mantels ist mit Stickereien geschmückt und am unteren Ende ausgefranst. Der Kopf des Kaisers ist mit der Krone bedeckt, reiches Lockenhaar umbgibt ein männliches Gesicht mit lockigem Vollbart. Die Gewandung ist trotz des Reichtums der Knitterfalten verständlich angelegt. Die Hände fein und naturalistisch durchgearbeitet. Die Proportionen sind bei beiden Figuren vollkommen befriedigend und die Haltung der Körper zeigt beinahe keine Erinnerung mehr an die geschwungene gothische Linie.

Von den vier Seitenflächen tragen die beiden Langseiten und die Schmalseite am Fussende Darstellungen aus dem Leben des Kaiserpaares in malerischem Relief. An der Schmalseite nach Osten hin ist eine Broncetafel angebracht mit folgender Inschrift: «Gloria haec est — omnibus Sanctis eius — D.O.M. — Humani Generis — Redemptori Jesu Christo — Huius ecclesiae — fundatoribus . Tutoribus . Patronis . — Divis Henrico et Kunigundae caesareis et virgineis conjugibus — aram . Trophaeum . monumentum sacravit . erexit . posuit . M.O.E.»

Dies M.O.E. Melchior Otto Episcopus bedeutend erinnert an die 1649 erfolgte Versetzung des Grabmals in den Georgenchor.

An den beiden Langseiten sind je zwei, an der westlichen Schmalseite eine einzelne Darstellung angebracht. Die Felder sind durch gothische Säulchen getrennt, deren Basen ein reizvolles kompliziert erfundenes Ueberwerkstück bildet. Die einzelnen Reliefs sind etwas breiter als hoch gehalten, an den oberen Ecken durch Bogen abgerundet. In den dadurch entstehenden Zwickeln sind kleine Füllornamente angebracht; gothisches Ast- und Rankenwerk; Drachen; Putten auf Drachen reitend und Putten mit Posaunen. An der in drei Stufen gegliederten, treppenartig sich verbreiternden Basis sind naturalistisch gearbeitete Tiere willkürlich verteilt angebracht; eine Eidechse, zwei Schlangen, ein Frosch, eine Schnecke. Die Vorwürfe für die Bilder waren dem Meister, gerade wie beim Münnerstädter Altar bis ins einzelne vorgeschrieben, seine Aufgabe war es, dieselben in künstlerischer, geschmackvoller Weise in den gegebenen Raum einzupassen. An der Nordseite ist zunächst links die Scene dargestellt, wie die Kaiserin sich von dem Vorwurf der Untreue reinigt, indem sie sich freiwillig einem Gottesgericht unterwirft und ohne Schaden zu nehmen mit blossen Füssen von der Burg zum Dome über glühende Pflugscharen geht. Die dargestellte Scene findet im Innern eines Saales der Burg statt, rechts ist die Kaiserin in demselben Kostüm, wie auf der Deckplatte, jedoch ohne Mantel, dargestellt; in reich gemusterter Robe mit enganliegenden Aermeln, hier rundlichem Halsausschnitt mit hervorschauendem Busentüchlein. Mit beiden Händen hebt sie vorn zierlich den Oberrock und schreitet barfuss, nach rechts hin, über die am Boden liegenden Pflugscharen. Ganz links steht der Kaiser mit kostbarer verzierter Schaube[1] bekleidet, die Rechte, mit der er einen Zipfel des Uebergewandes hoch gehoben hat auf einen Stab stützend, mit der Linken das rechte Handgelenk umfassend. Er blickt aus dem Bilde heraus, als wolle er den Vorgang nicht bemerken. Etwas hinter ihm rechts steht ein junger bartloser Höfling im Mantel mit einem Barett auf dem lockigen Haupt; offenbar jener, der die Kaiserin verleumdet. Er blickt lauernd

[1] Ueber Kostüme und Ornate vgl. Hottenroth, Trachtenbuch. — Falke, Geschichte der Kostüme. — Bock, Liturgische Gewänder.

zum Kaiser hinüber, um dessen Gedanken zu erforschen. Hinter ihm schaut ein älterer ebenfalls bartloser Mann mit einer der Frauenhaube ähnlichen Kopfbedeckung hervor, der ebenfalls den Kaiser beobachtet, jedoch mit wohlwollendem Ausdruck. Im letzten Plan werden noch vier Köpfe von Hofleuten sichtbar, zwei bärtig mit Barett, zwei unbärtig ohne Kopfbedeckung. Besonders fällt der in Profil gestellte beinahe in gequetschtem Relief gehaltene Kopf auf, der ganz den Eindruck eines Münzportraits macht.

Die folgende Scene rechts von der Nordseite stellt die Ablohnung der Werkleute von St. Stephan durch die Kaiserin dar. Die Arbeiter waren mit ihrem Lohn nicht zufrieden und kommen um höheren Betrag zu erhalten zur Kaiserin; diese gewährt ihre Bitte. Doch bald erscheinen die Leute wieder und stellen nunmehr Forderungen, welche die Kaiserin nicht erfüllen kann. Sie bittet in ihrer Bedrängnis zu Gott, er möge Rat schaffen. Als nun die Arbeiter nach Hause zurückkommen, zeigt es sich, dass sie nurmehr den ersten niederen Lohn bei sich haben. Sie erkennen den Wink Gottes und arbeiten fortan noch fleissiger als zuvor, ohne zu murren. Die dargestellte Scene gibt den Moment wieder, als die Arbeiter zum zweiten Male kommen und die Kaiserin ihnen klarzumachen sucht, dass ihre Forderung unbillig sei. Kunigunde sitzt auf einem mit gothischem Ornament verzierten Thronsessel ganz links, in derselben Tracht, wie auch auf dem vorigen Bilde, nur ist der Kopfputz hier noch zierlicher und reicher ausgearbeitet; und ausser dem Busentüchlein am Halsausschnitt noch der Brustfleck zu sehen. Der Mantel ist lose um die Gestalt geordnet, in der Rechten hält sie die leere Schale, aus der sie den Lohn verteilt hatte, die Linke ist erhoben, als wolle sie den Arbeitern klar machen, dass ihre Forderung unerfüllbar sei. Hinter ihr stehen zwei Frauen des Hofes. Ihr zunächst eine Jüngere im Modekostüm, die Arme vor dem Leib verschränkend. Um den Hals hat sie die damals aufkommende kurze Pelerine gelegt, welche den Zweck hatte den Halsausschnitt der Robe zu verdecken. Ihre Haartracht ist wie bei der Kaiserin angeordnet, jedoch ohne Wulst nur mit einer Kapsel bedeckt. Der Ausdruck des Gesichtes ist lieblich und gerade dieses Köpfchen gehört mit zu

den reizvollsten, die Riemenschneider je geschaffen hat. Neben ihr erblickt man auch noch eine ältere Frau hinter der Kaiserin mit weiter Haube, und feinen Gesichtszügen. Auf der rechten Seite des Bildes sind die Arbeiter in dem Kostüm, das die Werkleute damals trugen dargestellt. Der erste in der rechten Hand seinen Hut haltend und die Spitzhacke an die Schulter lehnend, streckt die Linke, in der er offenbar den empfangenen Lohn hält, geschlossen vor, als wolle er ihn wieder zurückgeben, da er nicht genügt. Er ist in kurzem gegürtetem Kittel, mit anliegenden Beinlingen dargestellt, sein Haupt ist lockig und sein Gesicht umrahmt von einem langen Vollbart. Hinter ihm steht ein junger bartloser Mensch, das linke Bein wippend auf das Beil, das er mit der Linken auf den Boden stützt, lehnend, in der Rechten einen Dolch haltend. Er trägt den Schecken mit angenähtem Schooss und über den Kopf gezogen die Gugelhaube, dazu noch einen Filzhut. Er blickt trotzig zur Kaiserin hinüber. Hinter diesen beiden werden noch vier Köpfe sichtbar. Einer ist barhaupt, zwei mit Filzhüten und der letzte mit Wulst und Gugelkopf dargestellt. Die Kleidung, welche Riemenschneider den Arbeitern gab, war charakteristisch für die arbeitende Klasse, insofern sie nicht mehr ganz der neusten Mode entsprach. Die Höflinge hingegen auf den andern Bildern tragen die allerneuste Kleidung. Schaube und darunter der ungegürtete, dekolletierte, vorne verschnürte Tappert und als Kopfbedeckung das Barett oder die Netzhaube, charakterisieren die Modetracht, bei der neben einem Zug zum Sinnlichen, auch eine starke Tendenz zum Geckenhaften bei beiden Geschlechtern hervortritt, wogegen die Zeitgenossen in scharfen Worten Front machten. Von Hutten geisselt in kräftiger Weise die in den damaligen Trachten sich aussprechende Schamlosigkeit und sieht darin ein Abbild der Gesittung der Menschen überhaupt.

An der Schmalseite gegen Westen ist sodann die Sterbescene des Kaisers dargestellt. Auf einem schräg in das Bild gestellten Bette liegt der Kaiser, das Haupt mit der Krone bedeckt, mit der Schaube bekleidet, da. Die Linke ruht lose auf der gemusterten Decke, die den Unterkörper bedeckt, die Rechte weist auf die hinter dem Bette stehende in Thränen aufgelöste Kaiserin. Es ist dies der Augenblick, wie der Kaiser

zu den versammelten Hofleuten spricht, er gäbe ihnen die Kaiserin bei seinem Tode so zurück, wie er sie empfangen habe, das heisst als Jungfrau. Kaiser Heinrich und Kunigunde werden nämlich als jungfräuliches Ehepaar geschildert.[1] Die Kaiserin trocknet mit der Sendelbinde die Thränen; ihre Tracht ist wie auf dem vorigen Bilde, jedoch ohne Mantel. Zu beiden Seiten hinter ihr werden wieder die beiden Frauengestalten sichtbar, welche bereits auf dem vorigen Bilde erwähnt wurden. Die Jüngere, auch hier ganz einzig liebreizend gebildet, blickt betrübt vor sich hin, indem sie die Rechte auf die Achsel der Kaiserin legt, um sie zu trösten. Die Aeltere blickt erstaunt zur Kaiserin hinüber, die Hände vor der Brust zusammenlegend. Beide sind in derselben Tracht wie auf dem vorigen Bilde. Unter den Höflingen, die am Fussende des Bettes knien, erkennt man den mit der Netzhaube und das Profil des barhäuptigen und bartlosen Mannes aus der ersten Scene wieder; ausserdem sind noch ein bärtiger und ein jugendlicher hübscher Lockenkopf im Hintergrunde dargestellt, alle in der modernen Tracht. Vor dem Bette im Vordergrund ist eine Truhe aufgestellt, auf der ein Seidenhündchen schläft, ein niederer Sessel steht daneben; unter der Truhe, ein genrehaftes Motiv, hat Riemenschneider die Morgenschuhe des Kaisers hingesetzt.

Diese drei beschriebenen Reliefs zeigen gleichmässig feine und individuelle Durchbildung, sie scheinen mit der Deckplatte zusammen hintereinander ohne Unterbrechung gearbeitet zu sein und sind wohl schon vor dem Jahre 1505 fertig gewesen, auf sie beziehen sich dann auch die angeführten Zahlungen der bischöflichen Kammer. Die Raumverteilung und Perspektive sind auf ihnen mit am glücklichsten gelungen unter allen Werken Riemenschneiders; auch ist die Erzählung der Vorgänge, wenn auch nicht lebhaft, so doch verständlich und ansprechend gegeben. Die Typen tragen ausser den Hauptpersonen einen auffälligen Zug zum Portraithaften, die technische Behandlung ist äusserst sorgfältig und die Wiedergabe des Fleisches von bewunderungswürdiger Weichheit und Natürlichkeit. Vergleicht man die Reliefs bis ins Einzelne genau, so kann man die

[1] Siehe die Inschrift auf der Broncetafel: «virgineis conjugibus».

Reihenfolge, in der sie entstanden sind, feststellen. Darnach war das erste, am subtilsten und liebevollsten durchgearbeitete Bild, jenes mit der Ablohnung der Arbeiter. Daraufhin deutet der trefflich gearbeitete Kopfputz der Kaiserin und der jüngeren Hofdame; das zweite war das Bild mit der Sterbescene des Kaisers. Diese beiden zeigen in den Zwickeln gothische Ranken und Aestchen. Das dritte war sodann die Scene mit dem Gottesgericht. Man vergleiche den Kopf des Kaisers und der Kaiserin mit jenen des vorigen Bildes. In den Zwickeln ist hier ein Drachen mit Putten dargestellt. — Die beiden letzten Scenen befinden sich an der Südseite des Monumentes. Chronologisch vor der Sterbescene musste das rechte Bild dieser Seite stehen mit der Darstellung wie der h. Benedikt den Kaiser von seinem Steinleiden befreit. Die Historie erzählt, dass der Kaiser von Schmerzen geplagt, nach Monte Casino reiste, um zum h. Benedikt und der h. Scholastika im Kloster zu flehen. Als er dort ausruhte, erschien ihm im Schlafe der h. Benedikt, öffnete ihm den Leib, nahm den Stein, an dem der Kaiser litt, heraus und gab ihn denselben in die Hand. Als der Kaiser nun erwachte und sah, dass er von seinem Leiden befreit war, rief er alle Bischöfe zusammen und zeigte ihnen den Stein und das Wundmal. Die hier dargestellte Scene giebt den Augenblick wieder, wie der h. Benedikt dem schlafenden Kaiser den Stein in die Hand legt. Das Bett, auf dem der Kaiser mit geschlossenen Augen, die Krone auf dem Haupte, liegt, ist schräg in die Bildfläche gestellt, der Oberkörper des Kaisers ist nackt, der Unterkörper mit einer gemusterten Decke verhüllt. Die nackten Füsse schauen unten hervor, die Zehen scheinen noch von den Schmerzen, die der Kaiser erlitten, gespreizt. Hinter dem Bette steht der h. Benedikt in der Kutte und bartlos gebildet. In der Rechten hält er das Messer, mit dem er die Operation vollführt hat; mit der Linken gibt er dem Kaiser den Stein in die Hand. Vor dem Bette sitzt auf einem Bänkchen rechts der Arzt des Kaisers in tiefer Bekümmernis, dass seiner Kunst die Heilung des Herrschers nicht geglückt ist, sich von der Scene abwendend, sein Haupt betrübt in die Linke stützend. Auf dem lockigen Haupte trägt er einen Filzhut, am Aermel des Rockes schaut am Ellbogen durch einen Schlitz das Hemd

hervor, eine Modespielerei, die damals nach Analogie der Landsknechttrachten, auch von den Bürgern gerne angewendet wurde. In den Gesichtszügen zeigt sich eine gewisse Aehnlichkeit mit den Portrait Riemenschneiders, so dass hier ein idealisiertes Selbstbildnis des Meisters zur Not angenommen werden könnte.

Die letzte Scene an der Südseite stellt die Seelenwägung des Kaisers vor. Dieser mit der Schaube bekleidet, auf dem Haupte die Krone, die Hände betend erhoben, tritt von der linken Seite in die Scene ein; vor ihm steht ein ungeflügelter Engel in Diakonatstracht, mit lockigem Haupt, mit der Rechten die Dalmatika hebend, mit der Linken hinter sich auf den Kaiser deutend, als wolle er ihn empfehlen. Rechts steht der Erzengel Michael mit ausgebreiteten Flügeln, etwa einen Kopf grösser als die beiden anderen Figuren gebildet. In der Rechten schwingt er das Schwert über dem lockigen Haupte, die Linke hält die Waage, auf deren linker Schale der Kelch der Versöhnung liegt, während drei originell bewegte Teufelchen sich vergeblich bemühen, die rechte, hochgestellte Waagschale herabzuziehen. Ueber das Diakonatsgewand hat der Heilige noch einen flatternden Mantel mit gefranstem Saume angelegt, der vor der Brust mit einer Agraffe zusammengehalten wird.[1]

---

[1] Diese Michaelfigur ist nun keine Erfindung Riemenschneiders, wir begegnen ihr in der früheren und gleichzeitigen Kunst beinahe in ganz derselben Zeichnung häufiger. Vgl. das jüngste Gericht vom Altare in der Marienkirche zu Danzig von Hans Memling in den Jahren 1467—1473 gearbeitet. Michael im Mittelpunkt, ähnlich wie hier gebildet, nur hält er statt des Schwertes ein Kreuz, und auf den Waagschalen sind statt des Kelches, resp. der Teufel, zwei nackte Menschengestalten, die Seelen, angebracht, welche gegeneinander abgewogen werden. Abb bei Lübke und Lützow, Denkmäler der Kunst. Taf. 80. B. Fig. 6. Ferner in fast ganz übereinstimmender Zeichnung auf einem Holzschnitt aus dem «Leben der Heiligen», das 1502 zu Strassburg veröffentlicht wurde. Hier stimmt Haltung der ganzen Gestalt, des Schwertes und der Wage, Gewandmotiv und Stellung der Flügel vollständig überein, nur dass auch hier an der einen Waagschale statt des Kelches ein nacktes Figürchen, die Seele eines Menschen darstellend, angebracht ist. Da nun dieses Blatt in demselben Sinne geschnitten ist, wie die Darstellung auf dem Grabmal, so ist anzunehmen, dass es (oder ein ähnliches Blatt) als Vorbild gedient habe und nicht das umgekehrte Verhältnis vorliegt. Vgl. Text-Abb. in Élements d'archéologie chrétienne par Reusens. Aix-la-chapelle 1886. S. 517 u. 18. Man geht leicht bei der Annahme von Nachahmung und Abhängigkeit eines Meisters vom anderen in der damaligen Kunst zu weit, da die Motive der oft wiederkehrenden Scenen längst ausgebildet und Gemeingut aller

Diese beiden letzten Reliefs, je drei Figuren enthaltend, sind nicht ganz so glücklich komponiert und auch technisch nicht so fein ins Detail gebracht, wie die drei vorher genannten. Sie scheinen mit weniger Fleiss und Liebe gearbeitet zu sein und zeigen auch schon deutlichere Merkmale der späteren Zeit Riemenschneiders. Die technische Behandlung der Gesichter lässt bereits das härtere unvermittelte Nebeneinandersetzen der Flächen, das scharfe Betonen der Eigentümlichkeiten Riemenschneiderscher Formengabe unangenehm erkennen. Die Gewandung, zwar einfach erfunden, wirkt etwas leer und konventionell. Ebenso zeigt die wenig individuelle Durchbildung der Haare, dass der Meister beginnt manieriert zu werden. Doch sind bei diesen Arbeiten die angedeuteten Schwächen noch sehr gemässigt, noch kaum herausfallend ausgebildet, so dass man auch diese beiden Reliefs noch sehr wohl zur besten Zeit des Meisters rechnen kann. Am deutlichsten wird der Unterschied bei der Vergleichung der einzelnen Kaiserköpfe durch die ganze Scenenfolge hindurch hervortreten. Trotzdem diese beiden eine etwas geringere Vortrefflichkeit zeigen als die übrigen Teile, macht das ganze Werk einen kostbaren einheitlichen Eindruck, die Wirkung des Kalksteins ist durch die feine technische Behandlung der des Marmors gleichkommend, die schwachen Reste ehemaliger Vergoldung der Stoffmuster lassen noch erkennen, einen wie prächtigen Eindruck das Monument zur Zeit seiner Aufstellung gemacht haben muss. Es ist mit dem Creglinger Marienaltar in der Kunst Riemenschneiders auf eine Stufe zu stellen. Jener den Anfang, dieses das Ende seiner Blütezeit bezeichnend.

Die Beweinung Christi in der Pfarrkirche zu Heidingsfeld. 1508.

An der Nordseite des Chores der Pfarrkirche zu Heidingsfeld befindet sich eine Darstellung der Beweinung des Leichnams Christi durch Maria, Johannes und Maria Magdalena in hohem Relief in Sandstein ausgehauen (110 cm. hoch, 81 cm. breit), die fraglos auf Riemenschneider zurückgeht.

---

geworden waren, doch scheint grade in diesem Fall die Uebereinstimmung zu gross, als dass man nicht an eine direkte Kopie denken müsste.

In einer felsigen Landschaft, in deren Mitte ein Kreuz mit der Inschrift I · N · K · I angebracht ist, knien Maria in der Mitte, rechts Johannes und links Maria Magdalena in tiefer Trauer bei dem vorne in halbsitzender Stellung durch Johannes gehaltenen Leichnam des Herrn, der vollständig nackt nur mit dem Lendentuch angethan und mit der Dornenkrone gekrönt ist. Das Nackte ist sehr gut verstanden, nur die etwas gezwungene Stellung der Beine stört den Fluss der Linien. Johannes, den lockigen Kopf voll Schmerz nach rechts neigend, hält den Oberkörper des Herrn aufrecht. Der Mantel ist in überaus faltigem Motiv über seine linke Schulter gelegt. Inmitten der Komposition kniet Maria, die Mutter des Herrn, sich voll Gram zu dem geliebten Toten niederbeugend, mit der Rechten das freie Ende ihres Kopftuches fassend, in Dominicale und Kinntuch, mit langem in grossem Motiv gelegten Mantel bekleidet. Hinter ihr ganz links kniet ebenfalls nach rechts Maria Magdalena in der Modetracht, mit phantastischem Wulst und freigearbeiteter Sendelbinde auf dem Haupte. Lange Locken fallen über Schultern und Nacken herab. Ein Manteltuch ist malerisch über der Robe drappiert. Mit beiden Händen erfasst sie das Salbgefäss. Die Umrahmung ist gothisch, rechts und links sind unten Wappenschilde angebracht. Obwohl die Verteilung der Figuren ganz symmetrisch ist, wirkt das Ganze etwas eintönig, ja langweilig, dadurch dass bei allen vier Gestalten die Köpfe in gleicher Weise nach rechts geneigt sind. Der Ausdruck der Gesichter ist von echter Empfindung beseelt.

Ursprünglich befand sich das Relief als Grabdenkmal aussen an der Westfacade der Kirche in die Wand eingelassen, dort ist heute noch die zugehörige Inschrifttafel angebracht, welche lautet: «Eucharius · Steinmitz · Vtriusq̃ȝ · Iuris · Doktor · anne sorori · sue · Bene meriti hoc · Monumentū posuit · vita · N̄RA · BVLLA · EST ·̃

Nach Christi ṽnssers · her̃n · geburt · MCCCCC° · vnd · viij · Jar · am · sontag · nach · S. Johan̄s · des · theuffers · tag · ist · verschiedē · die · tugẽtreiche · fraw · Anna · Eltlin · Jorgē Eltlĩs · eliche · hausfra · d · g ·

Diese Datierung auf 1508 stimmt auch vollständig mit dem Stil der Arbeit zusammen, der dieselbe Auffassung und gleiche



XV. Beweinung Christi. Pfarrkirche zu Heidingsfeld.

Technik verrät, wie wir sie bei dem Grabmal zu Bamberg beobachten, und zwar eben bei den beiden Reliefplatten an der Südseite, welche als die später entstandenen angenommen worden waren. Der Kopf des Johannes gleicht dem Kopf des Engels auf der Scene mit der Seelenwägung, besonders auch in der technischen Behandlung der Haare und des Fleisches. Ebenso zeigt Maria Magdalena nicht nur in der gleichen Tracht, sondern auch im Typus des Kopfes nahe Verwandtschaft mit dem Kaisergrabmal. Wir müssten diese Arbeit auch ohne die bestimmte Datierung zur zweiten Gruppe der zweiten Periode zählen und zwar zu den Arbeiten, die nach 1505 entstanden sind.[1]

Grabmal für den Schottenabt Johann Trithemius[2] c. 1516 in der Neumünsterkirche zu Würzburg.

Es erübrigt noch eines Grabmals zu gedenken, das wir seiner Datierung nach auf die Grenze der zweiten Periode setzen mussten, da die Umrahmung noch ganz gothisch ist, das aber seiner Arbeit nach, besonders im Stile des Reliefs, wohl besser bereits der letzten Zeit des Meisters zuzuweisen ist. Es ist ein kleineres in Sandstein gearbeitetes Denkmal, das für den im Jahre 1516 verstorbenen Schottenabt Johann Trithemius errichtet wurde und heute in der Neumünsterkirche zu Würzburg rechts vom Haupteingang in die Wand eingelassen ist. Ursprünglich in der Schottenkirche befindlich, wurde dasselbe auf Veranlassung von Dr. Franz Oberthür hierher versetzt.[3] Trithemius war einer der bedeutendsten Humanisten und ein berühmter Polyhistor, auf dem Stein ist er als infulierter Abt mit dem bischöf-

---

[1] Becker, a. a O. S. 12 u. 13. Abb. S. 12. — Weber, S. 26. — Streit, a. a. O. S. 17. Abb. Taf. 27. — Bode, a. a. O. S. 172. — Abb. hier. Taf. XV.

[2] Scharold, a. a. O. I. Bd. 1. Heft. V. S. 45. Abb. des Grabmals ohne Angabe des Künstlers. — Becker, a. a. O. S. 13. Abb. S. 13. — Niedermeyer, a. a. O. S. 260. — Sighart, a. a. O. S. 530. — Weber, a. a. O. S. 21 u. 22. — Streit, a. a. O. S. 24. Abb. Taf. 72. — Bode, a. a. O. S. 171. — Abb. hier Taf. XVI.

[3] Scharold gibt noch eine Inschrift an, die in der Schottenkirche vor dem Grabmal auf Stein sich befunden hat, die jetzt fast nicht mehr lesbar. Zu finden bei Gropp S. 151 und Oberthür p. 239. Taschenbuch v. 1795.

lichen Ornate bekleidet dargestellt. Er trägt das Messgewand und eine faltenreiche Alba, die Dalmatika ist nicht sichtbar, dagegen bemerkt man am linken Handgelenk die Manipeln. Mit der Rechten drückt er ein geöffnetes Buch gegen die Brust, die Linke hält das Pedum, welches noch gothisches Ornament zeigt, daran das Sudarium. Auf dem Haupte trägt er die Inful. Das Messgewand bildet vorne einen Zipfel mit vielen jener dreieckig winkligen Bauschen am unteren Ende der Hängefalten. Die ganze Figur ist in geflachtem Relief gehalten, schon mehr als gehöhte Zeichnung. Die Gestalt ist lebensgross. Die Hände in den Handschuhen fleischig gebildet. Das Gesicht ist offenbar portraitähnlich und stellt einen älteren nicht gerade freundlich dreinschauenden, aber aufmerksam beobachtenden, bartlosen Mann dar, mit herabgezogenem Mund und Doppelkinn. Die Augenbrauen sind auffällig hochgezogen. Zu seinen Füssen ist ein Wappenschild mit einer Traube angebracht.



XVI. Grabmal des Trithemius.
Neumünster zu Würzburg.

Das Ganze umgibt ein schmaler rundbogig geschlossener Rahmen mit gothischem Profil, in der Rundung befindet sich gothisches Masswerk. Auf

der äusseren Schräge des Randes stebt folgende Inschrift: «Anno domini MCCCCCXVj ipso die sancte Lucie obijt venerabilis pater Johan es tritemius abas buiȝ cenobij eius anima in sancta requiescat pace Amen.» — Darunter auf einer in den Sockel eingelassenen Tafel: «Hic Requiescunt ossa viri Pietate et doctrina celeberrini Joannis Trithemij Primo Spanheimensis deinde buius ad S. Jacobum Monasterij abbatis reposita. Anno. MºDCCXX.»

Die edle ruhige Auffassung und die feine Charakterisierung der Person lassen Riemenschneiders Hand leicht erkennen. Doch zeigt sich zugleich jener Rückscbritt, den die späteren Arbeiten des Meisters haben. Die Manier bekommt etwas Starres, Lebloses, sogar der Kopf hat trotz der grossen Wahrheit etwas Schablonenhaftes. Die Drappierung des Gewandes aber vollends erscheint wie ein erprobter Atelierkniff und macht nicbt mehr den Eindruck direkter Naturbeobachtung. Ferner bat die technische Behandlung des Reliefs bereits manches von der in den zwanziger Jahren des 16. Jahrbunderts allgemein üblicben Art, dasselbe mehr als erhöhte Zeicbnung, denn plastisch und malerisch aufzufassen. Aucb das Grabmal Riemenschneiders, das von seinem Sohne gearbcitet sein mag, zeigt diese technische Macbe. Bei der Beschreibung des Marienaltares zu Rothenhurg ist bereits darauf hingewiesen worden. Die Erbaltung dieses Grabmals ist vorzüglich.

Dritte Periode. c. 1517—1531.

Das Grabmal für Bischof Lorenz von Bibra [1] im Dom zu Würzburg. c. 1517—1519.

Grossartig und reich ausgcstattet ist das letzte Grabmal, das uns von Riemenschneider erhalten ist. Es ist das bereits erwähnte Grabdenkmal für Bischof Lorenz von Bibra im Dome

[1] Fries-Ludewig, a. a. O. S. 866—868. — Becker, a. a. O. S. 14. — Kugler, a. a. O. S. 418. — Niedermeyer, a. a. O. S. 259—260. — Förster, a. a. O. S. 27 u. 28. — Sighart, a. a. O. S. 530. — Weber, a. a. O. S. 14—16. — Streit, a. a. O. S. 20, Abb. Taf. 86. — Bode, a. a. O. S. 170 u. 171. — Abb. hier Taf. XVII.

zu Würzburg, aus rötlichem Salzburger Marmor gefertigt und an einem Pfeiler der Südseite des Mittelschiffes aufgestellt.

Am 12. Mai 1495 war Lorenz von Bibra zum Bischof von Würzburg erwählt worden und nimmt am 25. Mai die Huldigungen der Bürger entgegen.[1] In seine Regierungszeit fällt die Hauptthätigkeit unsers Meisters und der Bischof selbst hat ihm manchen Auftrag gegeben und so bewiesen, dass er wohl den Vorzug zu schätzen wusste einen der bedeutendsten Künstler seiner Zeit unter seinen Unterthanen zu haben. Der letzte Auftrag, den er ihm zu Teil werden liess, war die Fertigung eines Grabmals für ihn selbst. Am 6. Februar 1519[2] auf S. Dorotheentag abends 7 Uhr starb der Bischof, so berichtet Ludewig in seiner Chronik von Würzburg, und ist «darnach begraben und ihm ein herrlicher Stein (den er bey seinem leben von Saltzburg führen und zu Würzburg einem weitberühmten meister allda Dalo Alpino Schneider[3] genannt, der Bischoff Rudolphs stein auch gemacht, hauen lassen) aufgemacht worden». Die Inschrift, welche einige Jahre später angebracht wurde lautet:

LAVRENTIO A BIBRA VvIRCE pvRGE¯N. EP¯O
AC FRANCIE DVCI · QVI PACIS ARTIBVS
PRAECIPVE · FLORENS, HANC REMP : BENE

---

[1] Ludewig, a. a. O. S. 866—868. Die Angaben sind aus Reinhards Chronik entnommen.

[2] Vgl. oben S. 30; nach dem Ratsbericht starb der Fürst am Donnerstag nach Dorotheatag, also am 10. Februar.

[3] Reinhard kannte also nicht einmal mehr den Namen Meister Dills, Ludewig berichtigt denselben in Anmerkung 5. «Dillmann Riemenschneider». Monument. vetus. ignoti autoris. Ludewig schreibt dann ferner: «Der liegende grabstein mit dem messenen Bild ist zu Nürnberg gemacht worden und folgende umschrifft darauff gegossen: Anno Dni¯ MCCCCCXViiij die dm¯ca VI mensis Feb. obiis reverendise in Chrieto Pater ET Dominus, Dny¯ Laurentius Dei Gratia Ep¯s. herbipol, ET Francia orientalis Dux, cuius anima in pace requiescat. Amen. Der Aufgerichte Marbelstein und bildniss ist etliche jahr ohne ein grabschrifft gestanden. und doch zuletzt diese Grabschrifft, so Herr Lorentz Friess Sekretarius gemacht eingehauen». Siehe oben. — Eine weitere Anmerkung (6) des Autors bemerkt: «M Stum. A giebt Herrn Vitum Nichtenum vor den autoren dieses Epitaphii an und setzet folgendes darzu, welches Laurentius Frisaeus verfertiget habe: Princeps probus, Praesul pius, patriae pater. Laurentins sub hoc solo positus jacet, non totus attamen; Doo nam spiritum prius dedit, quae aetera affuere, nunc teriie perambulant fatis recognita, gloria fidee, pax religio et summa aequitas.»

GEREND SPLENDIDEQVE AUGENDO · EFFECIT.
VT IAM FATO FVNCTVS · POTISSIMA SVI PARTE
ADHVC VIVAT IMMORTALE POSTERIS IMITANDI
EXEMPLAR RELINQVENS
OBIIT VIII IDVS FEBRV · ANN · M·DXIX.

Bei diesem Grabstein wird zum erstem Male von Riemenschneider der Versuch gemacht, eine Umrahmung und Ornamentik im Geschmacke der von Italien eingedrungenen Renaissance zu wählen.

Zu beiden Seiten des Bildnisses steigen zwei reichgegliederte Halbsäulen empor. Auf einem quadratischen Sockel ruht eine gedrückte rundliche Basis, die zunächst ein Glied in der Form eines Ballustradensäulchens trägt, mit sehr schmalem Hals, darüber entwickelt sich aus einem Blattkelch der eigentliche Säulenschaft, der wiederum in drei Glieder durch zwei Blattringe geteilt ist. Das erste und dritte Glied ist mit gewundenen Kaneluren, das Mittelglied mit einem Tannzapfenmuster geschmückt. Das Kapitäl besteht aus drei Akantusblättern und zwei nach den Ecken führenden ionisierenden Rollen. Darüber liegt ein quadratisches Archistravstück. Ein Rundbogen schliesst das Ganze oben ab, über dem noch ein die Breite des inneren Grabsteines einnehmender wagerecht abschliessender Karnies angebracht ist. Die Bogenöffnung ist mit Guirlanden, in denen sieben nackte Putten ein lustiges Spiel treiben, ausgefüllt. Auf einem oblongen Zwischenglied, zwischen Denkmal und Sockel, befindet sich die Inschrifttafel, die von einem aus zwei in Renaissancegeschmack stilisierten Schlangen gebildeten Ornament, dem sich rechts und links je ein geflügeltes nacktes Figürchen anschliesst, flankiert ist. Der Untersatz zeigt die Darstellung des Kampfes zwischen einem Löwen und einem Drachen in Relief.

Dieser Versuch des Meisters aus seiner gewohnten Welt des gothischen Ornamentes hinauszugehen, sich in die neuen Formen hineinzufinden, ist nicht glücklich gelungen. Es fällt der Mangel an Verständnis für den dieser ornamentalen Umrahmung zu Grunde liegenden architektonischen Gedanken deutlich auf; der Abschlussbogen und Karnies ruhen beinahe garnicht auf den Säulen auf, sondern steigen in der Flucht des inneren Grabsteines empor. Auf die Säulen hat Riemenschneider dann zwei Heiligenfiguren gestellt.

Innerhalb dieser fremdartigen Umgebung ist nun der eigentliche Grabstein wieder ganz in des Meisters Art gehalten, abgesehen von den nackten schildhaltenden Putten und der in gedrücktem Bogen abschliessenden Vertiefung.

Die Gestalt des Bischofs ist, wie schon erwähnt, im Arrangement sehr ähnlich der des Bischofs Rudolf von Scherenberg am nächsten Pfeiler, doch weniger lebendig und frisch. Auch das Portraithafte des Antlitzes ist nicht so überzeugend individuell, wie bei jenem. Die technische Ausführung ist ja mit gewohnter Sorgfalt durchgeführt, doch kommt die Manier hier schon als solche zur Geltung, das akademische bewährte Rezept, das ohne weitere Geistesarbeit unfehlbar wirkt. Es ist die Herrschaft über das Material aus Gewohnheit und nicht das Beherrschen desselben infolge soeben siegreich bestandenem Kampfe mit der Materie, das aus diesem Werke spricht.

Der Fürst steht wieder en face in vollem Ornat, mit Infel, Pedum und Schwert in der gleichen Stellung, wie Rudolf von Scherenberg. Ja jede Falte des Gewandes ist beinahe getreu kopiert. Nur die Ornamentik der Infel und der Bogen des Bi-



XVII. Grabmal des Fürstbischofs Lorenz von Bibra im Dom zu Würzburg.

schofstabes sucht auch hier die gothischen Formen abzustreifen; eine Renaissanceblume füllt den Krummstab.

Die auf den Säulenaufsätzen stehenden Heiligen, links der h. Kilian, in bischöflichem Kleid, mit Stab und Inful, eine echt Riemenschneidersche Gestalt, und rechts der h. Lorenz in Diakonatstracht mit jugendlichem Lockenkopf; in der Linken, die den Ueberwurf hebt, ein Buch haltend, mit der Rechten sich auf den Rost, das Zeichen seines Martyriums stützend, sind vom Standpunkte der Kunst Riemenschneiders betrachtet, die ansprechendsten Stücke des ganzen Grabmals.

Die alte Bemalung ist noch teilweise erhalten. Es ist schwer sicher zu bestimmen, ob die Renaissanceumrahmung wirklich Riemenschneider selbst zuzuschreiben sei, da jedes Vergleichsmaterial, das annähernd dieser Arbeit gleichkäme, aus seinen späteren Werken fehlt.[1] Erwägt man aber, dass der eigentliche Stein und die beiden Heiligen doch noch ganz auf dem Boden der früheren Arbeiten Riemenschneiders stehen, wenn auch an künstlerischer Qualität geringer, so ist man versucht diesen missglückten Anlauf, die allerneusten Wege zu gehen nicht ihm, sondern vielleicht einem Schüler, der auf der Wanderschaft die neuste Richtung kennen lernte, ohne sie ganz begriffen zu haben, oder aber dem Auftraggeber, der dem Meister eine Zeichnung lieferte, zu Schuld zu geben.

Jedenfalls darf dies Auftreten der Renaissanceornamentik bei einer Arbeit Riemenschneiders nicht als das einzigste und wichtigste Kriterium aufgestellt werden, wonach man Arbeiten des Meisters in die späteste Zeit zu setzen haben würde. Rein äusserlich fällt zwar beides zusammen, aber der wichtigste Grund eine Arbeit des Meisters in die späteste Zeit zu verlegen, liegt doch auf dem rein künstlerischen Gebiete. Das Nachlassen der Phantasie und das Geraten in Manier bezeichnen die Merkmale der späten Zeit.

---

[1] Die Umrahmung der Medaillons an der Maria im Rosenkranz auf dem Kirchberge zu Volkach ausgenommen.

Die Madonna im Rosenkranz auf dem Kirchberge bei Volkach. 1521—1524.

In der Wallfahrtskirche auf dem Kirchberg bei Volkach befindet sich ein eigenartiges Werk Riemenschneiders, welches dieser späten Zeit angehört. Es ist eine Madonna im Rosenkranz, die ihres reichen originellen Arrangements wegen zu einer gewissen Berühmtheit unter den Werken Meister Dills gelangt ist und neben dem Englischen Gruss von Veit Stoss im St. Lorenz zu Nürnberg vom Jahre 1518 genannt zu werden pflegt.[1] «Im Jahre 1521 wurde der Rosenkranz verakkordiert mit Meister Dill. Im Jahre 1522 mit 24 wird dieser Rosenkranz aufgehängt, und wurde Meister Dill ganz bezahlt.» (Archiv für Untermainkreis 2, I, 87.)

In einem ovalen über 2 m hohen von silbernen Rosen gebildeten Kranze, der von fünf Medaillons unterbrochen wird, ist in der Mitte die Mutter mit dem Kinde (1,75 m hoch), zu Füssen die Sichel des Mondes, auf einer Wolke stehend mit leise nach rechts geneigtem Haupte dargestellt. Das nackte Kind sitzt auf ihrem rechten Arm, das rechte Händchen auf die Brust der Mutter aufstützend, mit der Linken einen Apfel haltend. Die Haltung der Maria ist nur wenig geschwungen, das Antlitz mager und länglich gebildet, die Locken spärlich, das Schleiertuch in langem Zuge etwas schlaff zur Seite herabfallend. Die Hände sind mager, jedoch sehr graziös gebildet. Der Mantel zeigt das Motiv, das wir bei den frühen Madonnen sehen (Typus I. Maria im Neumünster zu Würzburg), der Saum läuft unterhalb der Knie querüber. Ein Vergleich mit der Maria auf dem Creglinger Altar wird zeigen, wie im Grossen Ganzen die Faltenmotive nahe übereinstimmen, wie aber der weiche volle Wurf der Gewandung in diesem späten Werk erstarrt ist, man fühlt das Material, das Holz, zu sehr heraus. Auch hier zeigt die Vereinfachung der Anordnung keinen künstlerischen Fortschritt, sondern ein Nachlassen der Erfindungsgabe. Die Motive,

---

[1] Vgl. auch Jahreshefte des Würtembergischen Alterthums-Vereins. 1844. Stuttgart. Heft VII. 1852. 27. Der Rosenkranz in der Pfarrkirche zu Weilheim.

die früher voll lebhafter Natürlichkeit waren, sind zu chematischer Mache geworden. Die Madonna ist von einem Strahlenkranz umgeben; ihr zu Häupten sind zwei fliegende, bekleidete Engelgestalten angebracht, die wohl ursprünglich der Himmelskönigin eine Krone aufs Haupt setzten. Rechts und links, etwa auf halber Höhe, sind zwei nackte, mandolinenspielende Putten angebracht, die um die Hüften lange flatternde Schärpen tragen. In Kniehöhe der Hauptfigur sind rechts und links bekleidete ungeflügelte Engelsfiguren gebildet, orgelschlagend und singend. Im Kranze sind die fünf Medaillons mit Scenen aus dem Leben Mariä angeordnet. Oben die Verkündigung im Arrangement der gleichen Scene am Creglinger Altar und auch wieder zu Bibra nicht unähnlich, wenn auch an Freiheit nicht mehr an das erstere Werk heranreichend. (Vgl. übrigens Schongauer, B. 3.) Es folgt dann rechts die Begegnung vor der goldenen Pforte, mit Maria, Elisabeth und Zacharias. Unten rechts befindet sich die Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph; im Hintergrund werden zwei Hirten in einer Thüröffnung sichtbar. (Vgl. Schongauer, B. 4.) Unten links folgt die Anbetung der Könige und im letzten Medaillon der Tod der Maria. Die Komposition ist besonders bei dem letzten Bild gewaltsam in das Rund hineingezwungen, so dass hässliche Verzerrungen entstehen.

Allen diesen kleinen, etwa 40 cm. im Durchmesser haltenden, Reliefbildern ist die wenig feine Ausführung und leere Zeichnung gemeinsam. Die Medaillons sind mit einem Renaissanceornament umrahmt, das neben dem am Grabmal Lorenz von Bibra's das einzige Beispiel bei Arbeiten Riemenschneiders bildet. Die Bemalung ist modern, einzelne Teile am Kranze sind ergänzt, ursprünglich wechselten rote und weisse Rosen einander ab. Die Bemalung ist an vielen Stellen ohne jedes Verständnis für die Form aufgetragen. (Die angewandten Farben sind: Blau, Gold, Silber, ganz wenig weiss und grün.)

Was die Erfindung des Ganzen angeht ist dies Marienbild immerhin ein originelles Stück damaliger Kunst und dieser Umstand hat ihm auch in der einschlägigen Litteratur einen so bedeutenden Platz eingeräumt. Doch ist die Idee nicht von Riemenschneider herrührend, vielmehr scheint hier Veit Stoss mit seinem einige Jahre früher entstandenen Englischen Gruss



XVIII. Madonna im Rosenkranz auf dem Kirchberge bei Volkach.

vorbildlich gewesen zu sein. Der künstlerische Wert steht ein gut Teil hinter den besten frühen Arbeiten des Meisters zurück. Weber lobt denn doch die Darstellungen in den Medaillons etwas über Gebühr. Die Motive sind uns zum grössten Teil in weit trefflicheren Beispielen aus des Meisters Werkstatt schon bekannt. Die Behandlung des Fleisches und der Gewandung ist bereits trocken und lange nicht mehr so weich und luftig, wie an den früheren Werken gleichen Inhalts. Trotzdem zeigt dies Stück, dass in Werken, die der Meister selbst arbeitet, auch in spätester Zeit die gewohnte Zartheit der Empfindung, die den Schularbeiten durchgängig mangelt, immerhin noch das Auge des Beschauers fesseln kann.[1]

Die Beweinung des Herrn, in der Pfarrkirche zu Maidbrunn bei Rimpar. 1525?

Die grösste und figurenreichste Darstellung einer Beweinung des Heilandes, die zugleich als die letzte Arbeit des Meisters gilt, befindet sich in der Pfarrkirche zu Maidbrunn, heute als Hochaltartafel aufgestellt. Sie ist in Sandstein ausgeführt und misst 2,05 m in der Höhe und 1,60 m in der Breite. Die Figuren sind beinahe frei gearbeitet. In einer felsigen Landschaft mit den drei Kreuzen im Hintergrund sind die trauernden Freunde und Frauen um den Leichnam des Herrn versammelt, dessen Oberkörper von Joseph von Arimathia aufgerichtet wird. Maria die Mutter, wie alle Frauen mit Dominicale und Kinntuch bekleidet, kniet hinter dem Herrn mit schmerzerfülltem Antlitz, dessen linken Arm haltend. Johannes, in das Idealgewand gekleidet, steht rechts hinter der Maria, sie tröstend, indem er sanft ihren Arm mit der Rechten berührt. Gleich links neben der Gruppe, der Scene ihr trauervolles Antlitz abwendend, kniet eine Frau, die mit der Linken den Mantel zu den Augen hebt, als Gegenstück zu ihr steht ebenfalls sich abwendend auf der rechten Seite Maria Magdalena mit dem Salbgefäss. In der Mitte der Komposition nach rechts gewendet ist Ni-

---

[1] Becker, a. a. O. S. 15. Abb. S. 15. — Weber, a. a. O. S. 40—41. Abb. S. 39. — Bode, S. 173 u. 174. — Streit, a. a. O. S. 23. Abb. Taf. 73 in umgekehrtem Abdruck. — Abb. hier Taf. XVIII.



XIX. Beweinung Christi. Pfarrkirche zu Maidbrunn.

kodemus mit einem Filzhut im Zeitkostüm dargestellt, ebenfalls ein Salbgefäss in beiden Händen haltend. Nach der Aehnlichkeit dieser Gestalt mit dem Portrait des Meisters auf dem Grabmal desselben und im Altertumsverein zu Würzburg vom Jahre 1519 zu urteilen hat Riemenschneider sich hier selbst dargestellt. Noch weitere zwei Frauen und ein Mann im Zeitkostüm mit einem Bart wie ihn der h. Andreas bei Riemenschneider zu tragen pflegt, stehen mehr im Hintergrund. Das Nackte beim Leichnam des Herrn ist sehr gut verstanden und der Eindruck des kraftlosen toten Körpers vorzüglich wiedergegeben. Oben zu beiden Seiten des mittleren Kreuzes schweben zwei Engel mit flatternden Tüchern, welche ganz mit schuppenartigen Federn bedeckt sind, in unschöner eckiger Bewegung. Am oberen Rande der Platte, die wiederum ganz in gothischer Art umrahmt ist, sind in Relief die Sonne und der abnehmende Mond angebracht. Die Komposition des Ganzen ist nicht glücklich, indem der Mangel des inneren Zusammenhanges doch recht auffällig hervortritt. Die einzelnen Gestalten sind ausser Maria, Joseph von Arimathia und etwa Johannes nicht genügend zum Vorgang in Beziehung gebracht. Dagegen ist der traurige Ausdruck in den einzelnen Köpfen ergreifend wiedergegeben. Der Aufgabe eine solch grosse Zahl von Figuren zu einer dramatisch bewegten Scene zusammenzufassen, war Riemenschneider nicht mehr gewachsen. Trotzdem liegt über dem Werk eine edle, hehre Auffassung von grosser Tiefe, die beweist, dass hier der Meister eigenhändig schaffte. Was die technische Seite betrifft, so zeigt sich trotz der bis ins Kleinste durchgeführten Details, der wahrhaft bewunderungswürdigen und sicheren Beherrschung des Materials doch eine etwas leer und kühl anmutende trockene Routine, die das unmittelbar dem Leben abgelauschte in den einzelnen Motiven vermissen lässt. (Vgl. als Gegensatz die Trauernden unter dem Kreuz am Altar zu Detwang.) Man darf sich nicht durch die subtile saubere Behandlung bestechen lassen, die den Beschauer für das Werk auf den ersten Blick so sehr einnimmt. Die späte Zeit des Meisters verrät sich besonders in der Wiedergabe der Gewandfalten und der Behandlung der Haare. Das häufige Wiederkehren ein und desselben Motivs (vgl. die drei weinenden

Frauen) zeigt ferner deutlich, dass die lebhafte erfinderische Phantasie nachgelassen hat. Die Kirche, heute Filiale von Rimpar, gehörte ursprünglich zu einem Cisterzienser-Kloster, das im Bauernaufruhr zerstört wurde. Im Jahre 1526 wurde die Kirche verkleinert und dies Relief als Altar darin angebracht. Unter demselben ist eine Tafel mit einer Inschrift zwischen drei kleinen sehr mässig gearbeiteten Apostelgestalten des Petrus, Paulus und Andreas angebracht, welche folgendermassen lautet:

«Anno Domini 1525 Franciae Orientalis ruricolae a verae pietatis cultu alienati hunc locum multaque alia et monasteria et arces plus quam hostiliter praeda, caede et incendio desolarunt, tandem vi et armis victi sedataque intemperie altare hoc ad gloriosissimae Genetricis Dei sanctorumque Kiliani et Sociorum eius honorem altero anno erectum est.»

Es scheint jedoch zweifelhaft, ob man notwendigerweise die Entstehungszeit des Reliefs mit dieser Tafel in Zusammenhang bringen muss.

Es wäre wenigstens sehr zu verwundern, wenn Riemenschneider, der 1525 so sehr in die Verwirrungen der Zeit verwickelt war und erst im August aus dem Gefängnis entlassen wurde, Zeit gefunden hätte ein solches Werk in der kurzen Zeit bis 1526 zu schaffen; vielmehr ist anzunehmen, dass die Arbeit aus etwas früherer Zeit stammt. Ja es ist sogar nicht unbedingt nötig, die Inschrift auf unser Relief zu beziehen, da dieselbe von einem der Mutter Gottes, und den Heiligen Kilian Kolonat und Totnan geweihten Altar spricht; zudem auch die drei Apostel auf der Inschrifttafel nicht auf der Höhe Riemenschneiderscher Kunst stehen. Ohne Frage gehört aber das Werk der spätesten Schaffenszeit des Meisters an.[1]

Verschiedene Werke. Kanzeln, Sakramentshäuschen, Tabernackel, Oelberge und Stationen.

Von anderen damals an Bildhauer übertragenen grösseren Werken kirchlicher Kunst, wie Kanzeln, Sakramentshäuschen,

---

[1] Becker, a. a. O. S. 16—19. Abb. S. 16. — Weber, a. a. O S. 28—30. Abb. S. 29. — Streit, S. 19. Abb. Taf. 51. — Bode, S. 172. — Sighart, S. 531. — Niedermeyer, a. a. O. S. 260. — Abb. hier Taf. XIX.

Tabernackeln, Oelberge und Stationen, ist kein einziges nachweislich von Riemenschneiders Hand gearbeitetes Stück auf unsere Zeit gekommen. Zwar haben wir urkundliche Nachrichten, dass Riemenschneider derartige Arbeiten geliefert habe; erhalten dagegen sind nur einige Werke, die ihrem Stil nach freilich auf Riemenschneiders Werkstatt hinweisen, deren Ausführung jedoch nur die Hand von Gesellen oder Schülern des Meisters zeigen.

In Münnerstadt hat eine Predigtkanzel[1] von Riemenschneider in der Pfarrkirche gestanden, mit einer Schneckenstiege, von der jedoch nichts mehr erhalten ist. Dagegen besitzen wir noch eine grössere Steinkanzel in der Pfarrkirche von Karlstadt, vom Jahre 1523, welche sicherlich von einem Schüler Meister Dills gearbeitet worden ist.[2]

Die Kanzel ist mit einer Seite an einen Pfeiler des Mittelschiffes angelehnt. Auf einem freistehenden reichgegliederten gothischen Schaft ruht der aus dem regelmässigen Sechseck gebildete Kanzelkasten; eine Seite liegt am Pfeiler, die zweite dient als Eingang, zu dem eine Treppe hinaufführt; die vier anderen Seiten sind frei und mit Reliefdarstellungen der vier grossen lateinischen Kirchenväter geschmückt. Das konisch nach unten sich verjüngende Mittelglied zwischen Schaft und Kasten ist mit reichem naturalistischem Blatt- und Astwerk verziert, das nicht mehr die Formengabe Riemenschneiders zeigt, so dass man annehmen darf, diese Kanzel sei nicht in der Werkstatt Riemenschneiders selbst entstanden, sondern von einem ehemaligen Schüler des Meisters gearbeitet worden.

An dem Pfeiler zwischen dem (modernen) Schalldeckel und dem Rand des Kastens ist ebenfalls ein Reliefbild angebracht. Es stellt Christus mit der Weltkugel in der Linken, die Rechte segnend erhoben dar; in langem flatterndem Mantel, mit lockigem Haupt und zugespitztem Bart, zwischen zwei Rebstöcken. Den Abschluss der Tafel bildet oben ein gothischer Baldachin. Diese Platte ist technisch und auch der künstlerischen

---

[1] Streit, a. a. O S. 22.

[2] Weber, a. a. O. S. 27. — Streit, a. a. O. S. 17; Abb. Taf. 28 und 29 beide in verkehrtem Abdruck.

Auffassung nach die bedeutendste und steht der Kunst des Meisters sehr nahe, scheint jedoch auch nur von demselben Schüler des Meisters, der die ganze Arbeit gemacht hat, ausgeführt zu sein.

Links von der Treppe ist an der ersten Seitenfläche des Kastens der h. Gregor im päpstlichen Ornat mit der Tiara auf dem Haupte stehend, nach links gewendet, unter einem Tuchbaldachin dargestellt. Vor ihm liegt auf einem Pulte ein aufgeschlagenes Buch, in dem er mit der Rechten blättert, während er mit der Linken nach einer Schriftrolle greift, die ihm ein nackter geflügelter Engel (mit unverhältnismässig grossem Kopfe), hinreicht.

Das nächste Feld zeigt den heiligen Augustinus, ebenfalls nach links gewendet vor einem Pulte stehend, in bischöflichem Ornat mit der Inful auf dem Haupte. Er ist im Begriff zu schreiben und blickt nachdenklich gen Himmel. Links neben dem Pult liegt der Ochse, das Symbol des heiligen Lukas. Den Abschluss der Tafel bildet oben ein gothisches Ornament.

Das dritte Relief zeigt den h. Ambrosius vor einem Pulte stehend, auf dem der Adler, das Zeichen des Johannes sitzt. Der Heilige, nach rechts gewendet, blickt sinnend empor, die Hände ruhen in einem aufgeschlagenen Buche, das auf dem Pulte liegt. Den Abschluss der Platte bildet auch hier ein gothisches Ornament.

Die letzte Seite nächst dem Pfeiler ganz links, enthält die Darstellung des heiligen Hieronymus. In einer felsigen Landschaft steht der Heilige nach rechts gewendet in der Kardinalstracht. Er hat das Schultertuch über den Kopf gezogen, sein Hut hängt an dem vor ihm stehenden Pulte, auf dem ein offenes Buch liegt, in welches er soeben einschreibt. Die Linke hält das Tintenfass. Zu seinen Füssen liegt der geflügelte Löwe, das Symbol des Markus.

Die technische Durchbildung dieser vier Reliefs ist nicht sehr sorgfältig, die Faltengebung konventionell, die Köpfe und Hände hart und maniriert. Sicherlich gehen die Motive auf Vorbilder von Riemenschneider selbst zurück. Die Aehnlichkeit dieser Stücke mit den gleichen Darstellungen an den Flügeln des Hauptaltars zu Bibra ist auffällig, doch zeigen letztere eine

andere Gesellenhand, als die Karlstädter Kanzel. Einen ähnlichen Vorwurf hatte Riemenschneider ja auch an der Predella des Hochaltars zu Münnerstadt auszuführen, so dass man wohl annehmen kann, dass die Schüler in der Werkstatt des Meisters ähnliche Motive vorgefunden hatten, die sie dann später selbständig verwerteten.

Immerhin ist diese Kanzel eine der besseren Leistungen der riemenschneiderschen Schule. Die einzelnen Figuren sind 70 cm hoch. Renoviert wurde die Kanzel 1882 von G. Seibold.

Die Predigtkanzel in der Pfarrkirche zu Heidingsfeld,[1] welche Scharold Riemenschneider zuschreibt, ist bereits von Niedermeyer einem Schüler unsers Meisters, Hans Braun zugewiesen worden, auf den das Monogramm und die Buchstaben «ℌ 𝔅» hinweisen.

Ebenso ist ihm das in derselben Pfarrkirche zu Heidingsfeld befindliche Sakramentshäuschen,[2] das Scharold auch Riemenschneider zuschreibt, abzusprechen. Es würde, wie Niedermeyer schreibt, «in seinen verfehlten Verhältnissen Dill'n wenig Ehre machen».

Die einzige derartige Arbeit, die Riemenschneider urkundlich zugeschrieben wird, ist nicht mehr erhalten. Es ist das Sakramentshäuschen für den Dom zu Würzburg[3] vom Jahre 1494, welches bei der Modernisierung des Domes 1701—03 zerstört wurde. Bruchstücke befinden sich im historischen Verein zu Würzburg. Es ist sehr zu bedauern, dass dies Werk zu Grunde gegangen ist; wir hätten in ihm ein vorzügliches Vergleichsmaterial zwischen Riemenschneiders und Adam Krafts Art solche Stücke zu arbeiten. An Grösse muss es mindestens ebenso bedeutend gewesen sein, wie jenes berühmte Sakramentshäuschen Krafts in der Lorenzkirche zu Nürnberg, das 1500

---

[1] Niedermeyer, a. a. O. S. 261. — Weber, a. a. O. S. 26 u. 27.

[2] Weber, a. a. O. S. 26 u. 27. — Niedermeyer, a. a. O. S. 260 u. 261.

[3] Fries-Ludewig, a. a. O. S. 863. Anm. 18. «Das sacramentshauss im Domstifft auf S. Kilianschor ist anno 1494 gemacht, und der erste stein Vigilia Petri Pauli gelegt worden, darnach 1533 wieder angestrichen und renovirt worden (Reinhard, chron Wirzb)» — Becker, a. a. O. S. 8. — Weber, a. a. O. S 16. — Archiv d. historisch. Vereins für Untermainkreis 4, I. 57. — Sighart, a. a. O. S. 580. — Niedermeyer, a. a. O. S 288. 260. — Bode, a. a. O. S. 169 u. 170.

vollendet wurde. Riemenschneiders Sakramentshäuschen reichte bis zum Spiegel der Decke und stand an der linken Seite des Hochaltars. An den vier oberen Ecken des Fusses war es mit Heiligenfiguren geschmückt, kleinere Bildnisse standen in den vier Nischen des Fusses.

Erhalten dagegen ist ein Sakramentshäuschen, welches nach den Anklängen an Riemenschneider zu urteilen, der Schule des Meisters angehört. Es befindet sich in der Pfarrkirche zu Ochsenfurt[1] am linken Chorpfeiler angebracht. Im Jahre 1773 wurde dasselbe von Bildhauer Jos. Steuerwalt zu Kitzingen für 50 Thaler in das Schiff versetzt, «dabei musste er sich verbindlich machen für das Werk mit seiner fahrenden und liegenden Habe zu haften, wenn es beim Abbruch und bei der Aufrichtung Schaden leiden sollte. Von diesem Sakrarium bemerkte der genannte Bildhauer: «Es sei ein altes und zierliches und sehr schätzbares Wesen». Das Ganze ruht auf einem vierseitigen Sockel mit vorgelegten Säulchen, die drei frei zur Kirche sehenden Seiten sind mit Figuren geschmückt. Weber erwähnt die 71 cm hohen Gestalten, eines Wolfgang mit Stab und Kirche, eines Andreas mit Buch und Kreuz und eines Kilian mit Schwert und Pedum; dieselben sind heute verschwunden und an ihre Stelle sind drei betende moderne Engelgestalten getreten. Das Kapitäl des Sockels ist reich mit Eselrücken und Masswerk geziert; an den Ecken der darüber liegenden Tragplatte des eigentlichen Brodbehältnisses, sind vier Wappenschilde mit den Marterwerkzeugen Christi angebracht. An den vier Ecken des Behältnisses stehen unter Baldachinen auf reich durchbrochenen Konsolen, die allein im Ornament noch an Riemenschneider selbst gemahnen, vier Heiligenfiguren. Rechts Johannes evangelista, dann die hl. Katharina mit dem Schwert; weiter Johannes der Täufer mit dem Lamm und an der linken hinteren Ecke die Hl. Barbara mit dem Kelch. Diese Figürchen zeigen ausser in der Anlage im allgemeinen, wenig Anklänge an unseren Meister, ob sie durch den Bildhauer

---

[1] Becker S. 8 schreibt es Riemenschneider ab. — Weber, a. a. O. S. 37 u. 38. — Streit, a. a. O. S. 22. Abb. Taf. 68. — und Bode, a. a. O. S. 174 sprechen es dem Meister zu. Siehe auch Sighart, a. a. O. S. 533.

Steuerwalt stark überarbeitet oder gar nach den vorhandenen Originalen neu gearbeitet sind, ist nicht festzustellen, jedenfalls zeigen sie in ihrem heutigen Zustande allerhöchstens die Hand eines ehemaligen Schülers der Riemenschneiderscben Werkstatt.

An dem Tabernackelkasten, der mit einem schönen Gitterwerk geschlossen ist, befinden sich auf Spruchbändern folgende Worte: nach dem Chor hin: «Ecce Panis (Weber liest irrig salus) Angelorum»; und nach dem Querschiff hin: «Factus Cibus Viatorum». Den Abschluss des Behältnisses bildet oben ein überreich verschlungenes Ornament aus Eselsrücken gebildet. An den vier Ecken lagert je ein Eselrücken aus korallenartig verzweigten knorrigen Aesten. Darüber steigt das Werk in zwei mal acht konzentrisch um den Mittelstamm stehenden Säulchen empor. Am Stamm stehen unter Baldachinen auf Konsolen Christus als Schmerzensmann zwischen dem trauernden Johannes und der Maria. Darüber wieder ein zierliches Mittelglied aus dem acht Säulen in etwas engerer Stellung als die unteren hervorwachsen. Drei davon haben je zwei Nischen mit kleinen Figürchen, zwei dieser Figuren feblen. Am Stamm waren in Nischen zwei Figuren angebracht, das Christkind ist noch vorhanden. Hierüber sich mehr und mehr verjüngend, steigt das Werk noch in zwei Stockwerken bis zur Blume hinauf. Es reicht bis beinahe zur Decke empor und wirkt durch den Reichtum des Ornamentes sehr kunstvoll. Die Ornamentik ist jedoch der Riemenschneiders fremd, die mehr naturalistische Blattbildung und das Betonen des knorrigen Astwerks erinnert an die Kanzel zu Karlstadt. Es wäre freilich, da beide Werke von Schülern unsers Meisters herrühren, wohl möglich, dass derselbe in späteren Jahren sich einem andern Ornament zugewendet hätte. Jedoch ist dies vor 1511 nicht wohl anzunehmen, da der Gerolsbofner Altar noch die alte für Riemenschneider charakteristische, strenger stilisierte Ornamentik zeigt. Aber selbst wenn wir diesen Wandel in Riemenschneiders ornamentaler Kunst annehmen dürften, wäre dies Sakramentshäuscben nur als Schülerarbeit anzusprechen, da der figürliche Schmuck, so weit er erhalten ist, der Hand des Meisters wenig Ehre machen dürfte. Das Werk ist heute durchgehends mit einer braunroten Farbe angestrichen. Die Verzierungen sind

mit Gold gehöht, hie und da noch hellrot, blau und grün verwendet.

Wie dem Sakramentshäuschen im Dome zu Würzburg ist es auch einer zweiten grösseren Arbeit des Meisters für den Dom ergangen. Es ist der Tabernackel[1] für den Hochaltar im Kilianschor, neben dem links das Sakramentshäuschen gestanden hatte.

Ueber diese Arbeit besitzen wir eine Reihe interessanter urkundlicher Nachrichten. Becker schreibt, dies Werk sei im XVIII. Jahrhundert verschwunden, also jedenfalls gleichzeitig mit dem Sakramentshaus bei der Modernisierung des Domes zwischen 1701—1703. Die Arbeit muss schon vor 1508 an Riemenschneider übertragen worden sein. Es ist eine Notiz von «Anno 1508 am Dinstag nach Concep˜ce, mai˜e 12 Decembe,»[2] erhalten, in der es heisst: «Thylo Bildschnitz tabernackel.»

Erstlich ist meist˜ Thilo Bildschnitzer˜ furgefordert, des tab˜nackels halbe in sanct Kilians chore, vnd von Im gefrogt / wan solchs tabernackel gefertigt vnd bereyt wi˜de, hat er ertzelt erstlich das er dy stein nit hab konne zu Wege bringe vo˜ Saltzpurg, aber er solle bereyt sey Inn dem neste Jare das er stehen solle, dan er itz drey stey˜metze˜ hab, vnd das schnitzwerch sey als bis auf das bildwerk aussbereyt Ist er darauff gebete˜ das er . . . . damit das werck von statten gehe.»

Es geht hieraus hervor, dass das Werk eine Verbindung von Stein und Holzsculptur zeigte, und dass Riemenschneider die Steinhauerarbeit gerne an Steinmetzen übertrug, während er selbst die Schnitzereien ausführte. Aus dem Jahre 1509 ist vom «Don˜stag' brigide Dye˜ p^a. (prima) februarij (1. Februar) ein sehr interessanter Bericht erhalten, der über die Summe, welche dem Meister für dies Werk gezahlt wurde Aufschluss giebt. Dieselbe ist so unverhältnismässig hoch, dass man annehmen muss, die Arbeit sei sehr umfang-

---

[1] Becker, a. a. O. S. 13. — Weber, a. a. O. S. 16. — Bode, a. a. O. S. 170. — Sighart, a. a. O. S. 630.

[2] Kreisarchiv Würzburg. Liber Recessuum Capitularium de Annis: 1504, 1505, 1506, 1507, 1508, 1509. S. 265.

reich gewesen und Riemenschneider habe zudem selbst den Ankauf und Transport der Steine von Salzburg besorgen müssen. Es heisst an jener Stelle[1]: «Tab˜nakel gelt. So ist des gelts halben, das zum Tab˜nackel gehort hr. Bartholmas von der Kere Testam˜tarij desselben so noch wo hande des iiij^c fl. (400) ist um iij od vier ₰. vergeidlich, hint˜legen wollen beschlossen. Nachdem her Endrees von Thunge vnd Adam von Grumbach als Testam˜tarij (fordern ?) das es (zu ?) ein Kapital gelegt, soll es dahin gelegt w˜rde do ander des baws gelt leyt, mit sampt den Quitantzen die meist˜ Tilo̱ vor vbergebe' hat der vj^c fl. guld halbe so er davon empfange hat. So ist herrn Otto von Milz deputirt zu sollicitiren bey meyster Tilo damit der bawe von staten gehe.»

Danach zu urteilen hatte Riemenschneider im Jahre 1509 bereits 600 fl. (etwa 4200 Mark, den Gulden zu 7 Mark gerechnet) erhalten und 400 fl. sind für dies Werk noch zur Disposition. Weber führt im Ganzen nur «zweyhundert vnd sechzick gülden» an (1820 Mark, den Gulden zu 7 Mark berechnet). Die Urkunde, welche Weber als im Besitz von Rudolph Weigel in Leipzig erwähnt und aus welcher er seine Notiz geschöpft hat, ist mir nicht bekannt. Jedenfalls handelt es sich dabei nur um eine Teilzahlung, über welche Riemenschneider quittierte. Vom Jahre 1510 haben wir noch eine weitere Nachricht[2]: «Wurtzpurg Anno 1510 Donstag nach erhardi (Januar) Ead, die ist ein Supplicac˜on v˜lesen von Maler zu Augspurg Linhart Becke der ob dem tabernackel gemalt / vmb besserung scins lons (vue ?) hat angezeigt er hab iij woch˜n vff das gerust müssen harren, vnd auch eyn knecht geschickt dem grossen kost vnd lon geben müssen, Ist darauff vmbvotirt vnd sein maiora vota gewest das Im etwas gegeben w˜de damit er nicht fern˜ clage vnd nemlich vier guld Zu ey˜n verer˜ung nicht fur sein lone » Am Rande steht die Bemerkung «maler Saluato˜ apostel». Es waren also mehrere Figuren, die der Maler zu

[1] Liber Recessum Capitularium, de Annis 1504—1509. S. 276. Würzburg, Kreisarchiv.

[2] Liber Recessum Capitularium de annis 1504—1509. S. 276. Würzburg, Kreisarchiv.

fassen hatte und nicht nur das Bild des Erlösers, wie Weber schreibt.[1]

In einem andern Bande der Recessuum capitularium und zwar de annis 1510—1518 findet sich auf fol. 65 im selben Jahre 1510 folgende den Tabernackel betreffende Notiz; «1510 Don˜stag nach alle XII hat meyst˜ Tilo Bildschnitzer biten lassen vnb L fl. Im zugebe, noch vom Tabernackel, als bericht gescheen, das man Im xc fl. schuldig sol Im her Otto von Miltz L fl. gebe,.»

Bisher ist der Tabernackel als im Jahre 1510 vollendet betrachtet worden und die eben angeführte Notiz scheint auch dafür zu sprechen. Doch ist noch eine weitere Nachricht und zwar aus dem Jahre 1519 erhalten aus der hervorgeht, dass in diesem Jahre der Tabernackel noch nicht vollständig fertig war, sie steht im Liber Recessum Capitularium de annis 1518—1526 und lautet folgendermassen: «Anno 1519 Don stag nach Margarethe.

Ead, die hat Adam vo˜ gru˜bach anbracht wy sein vat˜ selig her Ebert von Grubach[2] etlich gelt zum tabernackel (bestimmt?) das durch die trewhender betzalt / vnd her Otto von Miltz seliger empfange˜ / Nun sey der tabernackel nit gar aussbereyt / gebete, vm (entschiedene?) Zusage das der tabernackel vollend aufgemacht vnd aussbereit werde. Ist votirt ma˜ soll mit meister Tilen dauon handeln vnd In der pawrechnug hrn otten s˜chen.»

Im Jahre 1519 ist die Arbeit also bereits über 10 Jahre unter Händen, ohne zum Abschluss gekommen zu sein. Werfen wir einen Blick auf den Lauf des Lebens Riemenschneiders als Bürger von Würzburg zurück, so bezeichnen gerade diese Jahre die Zeit der grössten bürgerlichen Erfolge des Meisters. 1509 war er zum erstenmale in den oberen Rat gewählt worden; und gehörte von da an jahraus jahrein als Ratsbürger zu den

---

[1] Weber, a. a. O. S. 73. Anm. 93 zu S. 16: «An der Fassung dieses herrlichen Standbildes (Erlöser) hatte dieser Maler mit einem Gesellen 3 Wochen lang gearbeitet. 1510.»

[2] Hier ist natürlich nicht an den Ritter Eberhard von Grumbach zu denken, dessen Grabmal als erste Arbeit aus Riemenschneiders Werkstatt hervorging, da derselbe ja bereits 1487 gestorben war.

für die Ehrenämter der Stadt auserlesenen bevorzugten Ständen. Im Amtsjahr 1514—1515 wird er abermals in den oberen Rat gewählt und das Jahr 1518 auf 19 sieht ihn zum dritten Male unter den Mitgliedern des Oberrates. 1520—1521 hat er sodann die höchste Stufe der Ehrenämter der Stadt erreicht, als Bürgermeister von Würzburg. Vom November 1521 bis November 1522 ist er dann zum vierten Male im oberen Rat und vertritt als Altbürgermeister den zeitigen Bürgermeister seit März 1522.

Die Verzögerungen der Arbeit am Tabernackel und auch jene an dem Grabmal für Kaiser Heinrich in Bamberg mögen ihre Erklärung zum Teil darin finden, dass seine bürgerliche Amtsthätigkeit den Meister mehr und mehr von seiner Werkstatt fern hielt. Wohl möglich für den vorliegenden Fall, dass die Bezahlungen nicht pünktlich erfolgten und Riemenschneider daher nicht allzu eifrig das Werk förderte; wenigstens ist im Jahre 1522 die Angelegenheit des Tabernackels noch nicht ganz erledigt, insofern der Meister vom Kapitel die Zahlung von 40 fl. Restschuld verlangt. Da nun Riemenschneider in diesem Jahre Altbürgermeister war, also eine verantwortliche Ehrenstelle einnahm, so kann man wohl annehmen, dass er sich im Rechte wusste, wenn er das Kapitel zur Zahlung von rückständigen Geldern für seine Arbeit am Tabernackel aufforderte. Das Kapitel jedoch wirft ihm vor, dass er unbillig fordere. Die Stelle im Liber Recessuum capitularium de annis 1518—1526 lautet: «Donerstag nach Cantato a° xxij (1522) «Meister Till tabernackel. — Auch hat Meister Till abermals noch xL fl.[1] gefordert die man Ime vom Tabernackel noch schuldig sein soll. Vnnd als mein gnedige hern˜ gesagt zu mer˜n teyll habn darfur das er gentzlich zalen sey laut seiner quittanze vnd seiner eyg˜n handschrift / solln auffs negst Capitell sein quintantze furgetrag˜ vnd v˜legn˜ werd,.»

Gleich am «Samstag nach Cantate» 1522 wird die Sache nochmals erörtert. Es heisst dort:

---

[1] Vgl. S. 209 die Notiz des Liber Recessuum d. a. 1510—1518, wo das Capitel zugesteht, an Riemenschneider 90 fl. schuldig zu sein, und ihm durch Otto von Miltz 50 fl. davon abzahlen lässt. Darnach blieben also thatsächlich noch 40 fl., die Riemenschneider vom Capitel zu fordern hätte.



XX. H. Kilian. Neumünster zu Würzburg.

«Meister Till

Ist die handschrifft meister Tils verlesn vnnd daraus erfund das er vnbillig forderung thue / dan er gentzlichen quittirt hat. Vnnd das gelt empfange˜ ehe wan er den tabernackel aussgemacht. Darub˜ er fur capitel gefordert vnd ist Ime In gegenwertigkeit des Baumeisters gesagt die meynu˜g das er˜ fordru˜g thun vnbillig / dan er laut seiner handschrifft gentzlich bezalt sey Vnnd das er sie ausschreye das sie Ime noch XL fl. schuldig sein solln des trage˜ Ire gnade . . . . . soll sich der gleich˜n hinfuro enthalten / Vnnd als Ime der quitantzen v˜lesu hat er gesagt her Otto vo˜ Miltz hab Ime die quitantzn vorgeschriebn hab es nicht v˜stand, hab aber die XL fl. nit empfang˜ die stehen Ime noch aus es sey auch abzunemen. so er ganz bezalet were so hette man Ime die haubt v˜schreibung nicht gelassen, welche er noch bey Ime habe | Nach solchm als er aussgetrete˜ vnd wi˜d In Capitel kommen ist, Ist Ime gesagt / befund aus seiner quittantze dz er bezalet sey aber so er yts vo˜ seiner fordrung nicht lassen woll, soll er hern Ottn seligen trewnhendere darumb furnemen, so Ir gnad wissn hette das man Ime schuldig were, woll Ime darzu behulfflichn seyn˜.»

Ob Riemenschneider zu seinem Gelde kam wissen wir nicht, da diese Notiz die letzte in den Büchern ist, die über den Tabernackel berichtet.

Wie gesagt ist auch von dieser grossen Arbeit für den Dom nichts mehr erhalten, Weber vermutet in den drei Brustbildern der Frankenapostel[1] (Holz; neu gefasst) auf dem mittleren Altar in der Westkrypta der Neumünsterkirche zu Würzburg Stücke von diesem Tabernackel. Die Ansicht hat insofern vieles für sich, als die Bilder vortreffliche Beispiele der Art des Meisters in der späteren Zeit zu schaffen abgeben. Manirismus, hartes Nebeneinandersetzen der Flächen und Uebertreibung der Riemenschneiderschen Charakteristika, bei zwar routinierter aber etwas seelenloser Technik sind die hervorstechenden Merkmale an diesen sicher von Riemenschneider herrührenden Bildnissen.[2]

---

[1] Weber, a. a. O. S. 22.

[2] Weber, a. a. O. S 22. — Streit, a. a. O. S 24. Abb. Taf. 78 in umgekehrtem Abdruck, jedoch vor der letzten Bematung. — Katalog der

Diese drei Halbfiguren sind etwa lebensgross und neu gefasst. Der hl. Kilian als älterer bartloser Mann dargestellt im Ornat eines Bischofs hält in der Rechten das Schwert, in der Linken das Pedum. Fein und liebevoll gearbeitet ist das Sudarium, während die Gewandung im übrigen konventionell und trocken behandelt ist. Besonders fällt der Manirismus in der Bildung des Gesichtes auf, der Mund und die Wangen, obwohl über die gewöhnlichen Kunstwerke der Zeit durch richtiges Verständnis der Formen weit erhaben, zeigt doch im Werk Riemenschneiders einen grossen Mangel an direkter, frischer Naturbeobachtung. Die Hände sind bei allen drei Figuren mit am besten gearbeitet.

Der hl. Kolonat ist im Priesterkostüm mit langen Locken, die jedoch einförmig und schablonenhaft gearbeitet sind, als nicht mehr ganz junger bartloser Mann dargestellt; in der Linken einen Palmzweig haltend und ein Buch gegen die Brust drückend, das er mit der Rechten am oberen Rande berührt. An der Linken ist die Manipel sichtbar.

Im gleichen Kostüm (obwohl er noch nicht Priester war) ist der hl. Totnan als jugendlicher Lockenkopf dargestellt; in der Rechten den Palmzweig haltend, ein Buch mit beiden Händen gegen die Brust drückend. Sein Kopf ist noch am besten gearbeitet, besonders die Haare, obwohl etwas einförmig in der Erfindung, zeigen technisch recht sorgfältige Durchbildung. Die Heiligenscheine bei beiden letztgenannten Heiligen sind modern. Die Fassung scheint sehr dick aufgetragen zu sein, sodass der Eindruck der Arbeit noch ungünstiger wirkt.

Mehrere kleinere Arbeiten für den Dom, die sämtlich untergegangen sind, werden in den Rechnungen des Doms noch erwähnt.[1]

«Anno, 1521 iij gulden geben meister Thilen für ein Brustbild Kiliani zu schneyden so man Kilianij untter die Kirchthür hat.»

«ij gulden für das bild zu der Monstrantzen zu schneyden

Ausstellung von 1898 zu Würzburg, Nr. 1262. — Abb. hier Taf. XX H. Kilian, XXI H. Kolonat.

[1] Becker, a. a. O. S. 8 u. 9. Anm. — Weber, a. a. O. S. 16.



XXI. H. Kolonat. Neumünster zu Würzburg

vnd vergolten so vff sankt Kiliansaltar stedt, war ein Seyden Veronika darinne gar zerrissen, schickt zu Nürnberg was keine do, sagt man macht die zu Rom.»

«viij gulden für 1 Fuss do man di silbern Monstrantzen die octaff corp. xti vffsetzt.»

«xxij gulden von den Tafeln zu vernewen do das Marienbild einstet auch zu etlichen festen vff dem Altar vnd die Ciborien darumb, hatten die Kirchner gar lassen fallen.»

«a 1523. x gulden meyster Thilen geben von den Bilder und Schillten zu schneyden am Behalter des Domornats.»

Oelberge. Stationen.

Ausserhalb der Kirchen boten die sogenannten Oelberge und Stationen den Bildhauern Gelegenheit ihre Kunst zu bethätigen. Die Oelberge waren seit den Kreuzzügen, besonders häufig aber erst im 15. Jahrhundert in Aufnahme gekommen. Gewöhnlich ist die Scene so dargestellt, wie sie der rechte Flügel am Blutalter zu Rothenburg zeigt. Christus im Mittelgrund betend vor einem Felsen über dem häufig ein Engel mit dem Kelch, oder Gott Vater schwebend angebracht ist. Im Vordergrund die drei Jünger, Petrus, Johannes und Jakobus; im Hintergrund meistens die Schar der Häscher mit Judas im Begriff den Garten von Gethsemane zu betreten. Diese Arbeiten wurden aussen an der Kirche in Stein ausgeführt angebracht, selten im Innern derselben.

Die einzige Riemenschneider zugeschriebene Arbeit der Art stand innerhalb der Burkhardkirche zu Würzburg[1] vom Jahre 1511. Im Bauernkriege wurde dieser Oelberg zerstört. Drei Apostelfiguren sind noch erhalten, und heute in einem Garten am Niklausberg zu Würzburg (früher Beck, jetzt den barmherzigen Schwestern gehörend) aufgestellt. Die mit einer dicken Farbenschicht übertünchten Figuren lassen in ihrem heutigen traurigen Zustand kein Urteil über ihre technische Durcharbeitung mehr zu. Weber hält sie mit Recht für Gesellenarbeiten. Die Motive sind sicher auf Riemenschneider zurückzuführen, wenn ihm auch die Ausführung abzusprechen ist.

[1] Niedermeyer, a. a. O. S. 55. — Weber, a. a. O. S. 13.

Bisher noch nicht erwähnt ist dagegen ein Oelberg, der sich heute am Treppenaufgang zur Pfarrkirche von Königsheim angebracht findet. Er zeigt in der Composition ganz Riemenschneiders Art, die technische Durchbildung steht etwa auf der Höhe der Arbeiten an der Marienkapelle zu Würzburg, vielleicht einen Grad feiner. Die Erhaltung der Arbeit ist ziemlich gut, doch ist die Ueberarbeitung im Einzelnen nicht zu leugnen. Das heutige Arrangement ist nicht mehr das ursprüngliche. Rechts kniet in Profil gestellt Christus fast lebensgross vor einem Felsen die Hände betend erhoben das Haupt gen Himmel gerichtet. Die Gewandung ist einfach und ruhig angelegt. Die Hände und der Kopf zeigen Riemenschneiders Art. Hinter Christus ist der hl. Jakobus sitzend ganz im Sinne Riemenschneiders aufgefasst dargestellt. Die Hände und das Gesicht sind recht fein behandelt. Das Gewand zeigt edlen Wurf und verständliche Lage. Johannes links von Jakobus sitzend lehnt das Haupt auf die gekreuzten Arme, die er auf einen Fels stützt, auf dem ein Buch liegt. Auch er zeigt einfache ruhige Gewandlage und gut gearbeitete Hände. Der Kopf, Riemenschneiders Art zeigend, ist weniger gelungen. Petrus stimmt in der Haltung beinahe vollständig mit der gleichen Figur am Niklausberge zu Würzburg überein. Er ist von vorne gesehen schlafend dargestellt; die Arme über dem Schosse kreuzend, in der Rechten ein kurzes Schwert haltend. Der Kopf auf die rechte Schulter geneigt, zeigt nahe Aehnlichkeit mit dem Petrus von den Strebepfeilern der Marienkapelle zu Würzburg. Im Hintergrunde zieht sich quer durch die Bildfläche ein Zaun mit einer Pforte, durch welche Judas soeben eintritt. Zwei Kriegsknechte in voller Rüstung stehen zu seinen Seiten. Die Gewandung des Judas weist direkt auf unsern Meister. Hinter dem Zaun zu beiden Seiten der Pforte, drängen zahlreiche Soldaten heran; einer steigt gar im Uebereifer (mit dem linken Bein) schon über den Zaun herüber, das gleiche Motiv wie auf dem Blutaltar. Die Ausführung obwohl etwas lebendiger, als an den Strebepfeilern zu Würzburg, ist wohl doch nur einem Gesellen des Meisters zuzuschreiben, jedenfalls gibt dieser Oelberg ein treffliches Beispiel, wie Riemenschneider diese Aufgabe als Steinarbeit zu behandeln pflegte, und zeigt zugleich

beim Vergleich mit dem Blutaltar zu Rothenburg und dem hl. Kreuzaltar zu Detwang, wie beweglich die Phantasie des Meisters war, da alle drei Darstellungen von einander verschieden in der Composition gearbeitet sind.

Von Niedermeyer[1] bereits der Schule des Meisters zugewiesen, ist der Oelberg an der Gertrudskirche im Pleichacher Viertel zu Würzburg. Man merkt noch deutlich die Sprache des Lehrers, jedoch zeigt die Ausführung nichts mehr von der unmittelbaren Naturfrische Riemenschneiders.

Ob Riemenschneider selbst auch Stationsbilder gearbeitet hat, ist nicht überliefert. Auf dem Wege von Volkach auf den Kirchberg sind neben der jetzigen Strasse drei steinerne Stationsbilder[2] zum Teil verschüttet in sehr mitgenommenem Zustande erhalten, die Weber der Werkstatt des Meisters zuweist. Mehrere Gründe sprechen dagegen, dass Riemenschneider sie selbst gearbeitet hat. Zunächst ist auf dem ersten Stein nach Volkach zu am Rande des Reliefs ein ihm nicht gehöriges Meisterzeichen eingemeisselt, das diese Form zeigt: Zum zweiten macht sich in den, freilich fast bis zur Unkenntlichkeit zerstörten Reliefdarstellungen ein bei Meister Dill ungewohntes dramatisches Element geltend, was um so auffälliger ist, wenn wir bedenken, dass diese Arbeiten laut Inschrift aus den Jahren 1520 und 1521[3] stammen, also einer Zeit, in der Riemenschneider bereits viel von der lebhaften Erfindungsgabe seiner Jugendzeit eingebüsst hatte. Möglich ist immerhin, dass diese Stücke von einem Schüler gearbeitet sind, da soweit die technische Behandlung, die Gewandanlage und die Auffassung im Einzelnen noch zu erkennen ist, der Einfluss der Riemenschneiderschen Werkstatt nicht zu leugnen ist. Was jedoch die Composition anbelangt, so geht sie zweifellos auf Anregungen zurück, die der Künstler in Nürnberg durch die berühmten Stationen Kraffts erhalten hatte. Zwar stimmen sie mit jenen nicht durchaus überein, doch zeigen vereinzelte Motive, dass

---

[1] Niedermeyer, a. a. O. S. 261.
[2] Weber, a. a. O. S. 41.
[3] Zudem ist es das Jahr, in welchem er Bürgermeister von Würzburg war, also wohl wenig Zeit gefunden haben wird, künstlerisch zu schaffen.

dem Meister dieser Bilder jene Kraffts nicht unbekannt waren, sie entsprechen der ersten zweiten und vierten Kreuztragung vom Wege zum Johanniskirchhof in Nürnberg. Die dritte Station bei Krafft mit der ergreifenden Darstellung der klagenden Frauen von Jerusalem fehlt hier. Sicherlich waren ursprünglich noch weitere Stationen vorhanden, von denen jedoch jede Spur verloren gegangen ist. Von den erhaltenen zeigt die erste folgende Inschrift: «hie will nider maria in gros amacht da ir Ihesus ein Kreucz entgegen bracht. cc° Schridt von Pilatus haus ge˜acht 1 · 5 · 2 · 1.» An der linken Randleiste ist das oben erwähnte Zeichen angebracht.

Die Grösse der einzelnen Figuren ist verschieden. Christus in der Mitte schleppt das Kreuz nach links. Hinter ihm folgen vier Knechte und Simon von Kyrene, vor ihm schreiten zwei andere Knechte, von denen einer, in grösseren Verhältnissen als die übrigen Figuren gehalten, Christus an den Haaren vorwärtszerrt. Ganz links ist die Gruppe der klagenden Freunde in kleineren Massen dargestellt. Johannes stützt die in Ohnmacht sinkende Mutter des Herrn, hinter ihm, in ganz flachem Relief, steht noch eine der trauernden Frauen.

Die zweite Station trägt die Inschrift: «hie wardt simo˜ geczungen · yp˜o · sein Kreutz · helffen · dratgen · cc · vnd · Lxxxxv · schriedt · vo˜ pilatus haus · 1520.» Christus ist wieder in der Mitte das Kreuz nach links schleppend dargestellt Ein Seil ist um seine Hüften gebunden, an dem ihn ein Knecht vorwärts zieht, indem er mit dem Ende des Seiles auf den Herrn einschlägt; ein zweiter greift ihn in die Locken und reisst ihn so mit sich fort; hinter dem Herrn folgt ein Knecht, der ihn mit Stockschlägen antreibt; Simon von Kyrene mit langem Vollbart und einer Wulsthaube hat bereits mit Hand angelegt, dem Herrn das Kreuz tragen zu helfen. Rechts folgen die trauernden Frauen und Johannes mit flehend erhobenen Händen. Offenbar wollte der Künstler hier gleich die Scene mit andeuten, welche bei Krafft den Vorwurf zu seiner dritten Station abgab. Die dritte Station, der vierten bei Krafft entsprechend, enthält folgende Inschrift: «hye · hat · christus · sei˜ · heyliges · Angesicht · der · frawen · veronica · in · ire˜ schleyer · getrückt · vor · ire˜ · haus · w[t] schridt · von · pi-

latus haus · Anno · Domi˜ · M·CCCCC·XXj⁰ jar». Christus wieder in der Mitte der Scene schleppt das Kreuz, wobei ihm Simon behülflich ist, zwischen beiden schreitet ein Knecht. Im Vordergrund ist Veronika mit dem Tuche dargestellt. Ueber ihr werden zwei Knechte sichtbar, von denen der eine Christus an den Haaren vorwärts zerrte (Die Köpfe von Christus und dem Knecht sind abgebrochen.) Ganz links geht ein Knecht mit einem Korbe, in dem die Nägel und der Hammer zu denken sind, an einem über seine Schulter gehenden Seile zieht er gewaltsam den Heiland mit sich fort. Hinter dem Kreuze folgen die Mutter des Herrn und Johannes.

Mehr als diese allgemeine Angabe der Composition ist heute nicht zu erkennen. Wie weit das dramatische Element, abgesehen von den Bewegungen der Gestalten, auch im Ausdruck der Gesichter sich kundgab: wie gut die technische Durchbildung im Einzelnen gewesen sein mag, ist heute nicht mehr zu beurteilen.

In Wien, erwähnt Weber, befinden sich die Originale von einem Kreuzwege, welche durch den Bildhauer Halbig dorthin kamen. «Es stammt dieser aber nur aus der Schule Riemenschneiders, ist jedoch schöner und erbauender als tausend andere.»[1]

Ferner führt Weber einen Bildstock[2] nahe bei Sommerach an der Landstrasse an, aus Sandstein, der aus Dills Werkstatt 1510 hervorgegangen sei, und 1607 erneuert wurde. Er «weist noch deutlich in einigen Köpfen auf die Hand des Meisters hin». Freilich steht ein solcher Bildstock heute noch an der Landstrasse von Sommerach nach Volkach, jedoch stimmt die von Weber gegebene Beschreibung nicht mit demselben überein. Diese Arbeit stammt aus dem Jahre 1700 und wurde von Joannes Pardel Ulrich und Elisabeta Vlrichin gestiftet. Ausser der Kreuzigungsscene findet sich nichts von den von Weber beschriebenen Scenen vor. Das ganze Arrangement entspricht der Zeit des Anfangs des 18. Jahrhunderts, ebenso die Figürchen,

---

[1] Weber, a. a. O. S. 68, verweist auf die Riedlinger Zeitung vom 18. Okt. 1887.
[2] Weber, a. a. O S. 38–40.



welche an jeder Seite die Inschrifttafeln flankieren. Natürlich hat dieser Bildstock nichts mit Riemenschneider zu thun und ist eine ganz leere, handwerkliche Arbeit. Vielleicht ist jener von Weber angeführte seitdem verschwunden, da man mir keinen weiteren in der Nähe von Sommerach anzugeben wusste.

ZWEITES KAPITEL.

Einzelne Stücke.

Die grosse Schar einzelner Figuren und Relieftafeln, welche aus stilistischen Gründen teils des Meisters eigener Hand teils nur der Werkstatt oder Schule zugewiesen werden dürfen, sind sämtlich undatiert und bieten im wesentlichen keine neuen Gesichtspunkte zur Beurteilung der Kunst Riemenschneiders; sie werden daher im Folgenden in Form eines Kataloges aufgezählt, wobei die Stücke gleichen oder ähnlichen Inhalts der besseren Vergleichung halber zusammengestellt worden sind und der Versuch gemacht ist, im einzelnen Falle nach Massgabe der oben gefundenen Charakteristika für die unterschiedenen Schaffensperioden des Meisters eine ungefähre Datierung anzusetzen.

I. Scenen aus der Jugendgeschichte Christi.

1. Verkündigung.

Relieftafel: Lindenholz unbemalt. Aus dem Besitze von Bonitas Bauer, Würzburg stammend, jetzt dem Stadtmagistrat dortselbst gehörig und im Lokal des historischen Vereins zu Würzburg aufgestellt. Vgl. Katalog der Ausstellung etc. von 1893 zu Würzburg Nr. 1204. «Werkstattarbeit».

Aehnliches Arrangement, wie auf dem linken Flügel des Creglinger Altars. Maria kniet nach rechts gewendet vor einem gepolsterten Schemel; über ihr ist ein Tuchbaldachin angebracht, der die rechte Seite der Tafel ausfüllt. Mit der Linken drückt sie ein aufgeschlagenes Buch gegen die Brust, die Rechte greift in die Falten des langen um die Schultern gelegten Mantels. Das Haupt wendet sie dem hinter ihr mit ausgebreiteten Flügeln

hereinschwebenden Engel zu, welcher in ein faltiges, um die Hüften bauschig gegürtetes Gewand gehüllt, in der Linken einen Lilienstab hält und die Rechte zum Segen erhebt. Die Composition ist von Schongauer, die Formengabe dagegen von Riemenschneider entlehnt. In der Ausführung zeigt sich nur die Hand eines Gesellen der Werkstatt Riemenschneiders.

2. Anbetung des Kindes durch Maria, Joseph und die Hirten.

Relieftafel, Lindenholz unbemalt. Aus dem Besitze von Bonitas Bauer in Würzburg. Gegenstück zu dem vorigen, jetzt im historischen Verein aufgestellt. Vgl. Katalog der Ausstellung etc. von 1893 zu Würzburg. Nr. 1205. «Geburt Christi».

Inmitten der Scene kniet Maria mit vor dem Schoss zusammengelegten Händen anbetend nach rechts gewendet. Vor ihr liegt auf einem am Boden ausgebreiteten Zipfel ihres Mantels das nackte Jesuskind. Zwei kleine geflügelte Engel knieen anbetend bei dem Kinde. Hinter ihnen tritt Joseph mit Stab und Laterne ein. Links ruht auf einer Mauer das balkengestützte Strohdach des Stalles; durch die nur zur oberen Hälfte offenstehende Thüre schaut ein bärtiger Hirt hinein. Am linken Bildrande sind dann noch die Köpfe eines Ochsen und eines Esels sichtbar.

In der Ausführung und Zeichnung ist dies Stück noch ein gut Teil handwerksmässiger als das vorige und kann nur als eine schwache Schularbeit bezeichnet werden.

3. Anbetung der Hirten.

Relieftafel, Lindenholz unbemalt; der Fond, auf welchem die Schnitzarbeit befestigt ist, zeigt einen gemusterten goldbemalten Kreidegrund, der stellenweise gelitten hat. Aus dem Besitze der Schlosskapelle zu Aub augenblicklich im Lokale des fränkischen Kunst und Altertumsvereins zu Würzburg aufbewahrt. Vgl. Katalog der Ausstellung etc. von 1893 zu Würzburg. Nr. 1190.

Inmitten einer mit Rippengewölbe geschlossenen Halle, deren Strohdach durch Alter und Wetter mitgenommen ist, kniet Maria nach rechts gewendet in gleicher Haltung, wie auf der vorigen Tafel. Ihr Haupt ist mit einem locker drapierten

Schleiertuch bedeckt, vor ihr liegt wieder das nackte Kind auf einem ausgebreiteten Zipfel des Mantels. Joseph tritt mit Stab und Laterne soeben ein. Am rechten Rande schauen die Köpfe des Ochsen und Esels hervor. Links im Hintergrund nahen die Hirten, einer hat sich bereits in die Knie niedergelassen, zwei andere stehen zögernd hinter ihm.

Die Composition sowie die Ausführung ist weit besser als bei der vorigen Arbeit. Besonders die Köpfe und Hände sind liebevoll und charakteristisch durchgebildet. Offenbar rührt dies Stück von einem recht begabten Schüler Riemenschneiders her, der etwa zur Zeit der Entstehung des Blutaltars für Rothenburg in der Werkstatt des Meisters thätig war, so dass dieses Relief um 1505 angesetzt werden kann.

4 Anbetung des Kindes.

Relieftafel, Bruchstück aus Lindenholz unbemalt. Im kgl. Museum zu Berlin Nr. 317. «Creglinger Meister». Vgl. Bode a. a. O. S. 166.

Maria kniet nach links gewendet mit vor dem Schoss zusammengelegten Händen anbetend vor dem auf einem ausgebreiteten Zipfel des Mantels ruhenden Kinde. Die Stellung ist sehr ähnlich der auf dem Creglinger Altar in der gleichen Scene, nur dass Maria dort die Hände vor der Brust zusammenlegt und auf dem Haupte ein Schleiertuch trägt; ebenso ist die Uebereinstimmung des Gesichtstypus auffällig. Durch eine der Oeffnungen des rundbogig geschlossenen Doppelfensters in der Rückwand schauen zwei Hirten dem Vorgang im Innern der Halle zu. Rechts oben sieht man Schafe und Ziegen auf der Weide. Die rechte Seite der Tafel, die heute fehlt, enthielt wohl Joseph und die beiden Tiere.

Der Stil dieser Tafel deren Ausführung recht tüchtig ist weist auf die frühe Zeit des Meisters, doch darf man dies Stück wohl nur als Werkstattarbeit ansprechen.

5. Anbetung des Kindes.

Relieftafel, Lindenholz, unbemalt und ohne Fond. 75 cm br. 64 cm hoch. In Privatbesitz von Herrn Mackert, Würzburg. Vgl. Weber. a. a. O. S. 24. «Geburt Christi.» Katalog der

Ausstellung etc. von 1893 zu Würzburg. Nr. 1257 «Geburt Christi, Schule des Riemenschneider».

Maria kniet nach rechts gewendet mit vor dem Schosse zusammengelegten Händen anbetend vor dem auf ihrem Mantel am Boden liegenden nackten Jesuskinde in mitten der Scene. Das Gewandmotiv und die ganze Haltung ist ähnlich wie bei der zweiten hier angeführten Tafel, doch ist die Ausführung bedeutend besser. Rechts tritt Joseph mit Stab und Laterne ein; am Rand sind die Tierköpfe sichtbar. Links sind zwei Hirten in andächtiger Betrachtung des Vorgangs versunken. Der Stall ist hier als ein zerstörter Steinbau mit gothischen Formen gedacht.

Obwohl die lieblich gegebene Gestalt der Maria, die fein gearbeiteten Hände auf Riemenschneider hinweisen, zeigt die Typik der übrigen Figuren, sowie deren etwas nachlässige Durchbildung eine geringere Hand, so dass auch diese Platte nur der Schule in naher Anlehnung an ein Original des Meisters zugewiesen werden darf.

6. Anbetung der Könige.

Gegenstück zu dem an dritter Stelle oben erwähnten Relief mit der Anbetung der Hirten aus dem Besitze der Schlosskapelle zu Aub.

Maria, das nackte Jesuskind mit ihrer Linken auf dem Schosse haltend, sitzt auf der rechten Seite der Tafel, en face, in der Rechten das Weihgeschenk des Königs haltend, der neben ihr mit betend erhobenen Händen in die Knie gesunken ist. Dieser sowie der dahinter stehende König sind bärtig mit reichem Haupthaar gebildet, in überaus knitterige Gewandung gehüllt. Im Hintergrund, die Mitte der Tafel einnehmend, steht der Mohr, mit turbanähnlich um das Haupt geschlungenem Tuche, nicht unähnlich der gleichen Gestalt in der Predella des Creglinger Altares. Dies Relief steht noch einige Grade höher als sein Pendant, sowohl was die Composition, als auch was die Ausführung angeht und ist sicher von demselben begabten Schüler, der die Anbetung der Hirten gearbeitet hat, geschaffen worden. Noch mehr als dort tritt hier in der ganzen Erscheinung die nahe Beziehung zum Blutaltar in Rothenburg hervor.

7. Anbetung des Jesuskindes durch einen der heiligen drei Könige.

Gruppe aus freistehenden Figuren. Holz, unbemalt. 54,2 cm br. 57 cm hoch. (Rest einer Gruppe der Anbetung der heiligen drei Könige.) Germanisches Museum zu Nürnberg. Vgl. Weber a. a. O. S. 46. — Bode a. a. O. S. 166 (dem Creglinger Meister zugewiesen). — Katalog der Originalskulpturen des Germanischen Museums. Nr. 351. Abb. Taf. IX. —

Maria sitzt in ähnlicher Stellung wie auf dem vorigen Bilde, auf dem Schoss das nackte Jesuskind haltend. Ihre Linke fasst ein mit gothischem Masswerk verziertes Kästchen, die Rechte liegt lose auf dem rechten Oberschenkel des Kindes. Auf dem Haupte ist ein Schleiertuch angeordnet. Der bärtige König ist vor der Gruppe in die Knie gesunken und ergreift mit beiden Händen das rechte Aermchen des Kindes, welches sich ihm segnend entgegenstreckt.

In der Auffassung des Ganzen liegt sehr nahe Verwandtschaft mit Riemenschneider, doch zeigt der etwas seelenlose, wenn auch äusserst liebliche Ausdruck des Antlitzes der Maria, sowie die Behandlung der Gewandung eine unserm Meister fremde Note, so dass die Auffassung des Kataloges, welcher diese Gruppe der schwäbischen Schule zuweist, wohl gerechtfertigt scheint. Immerhin ist dies eins der Stücke, bei denen man lange im Zweifel ist, ob man sie aus dem Werk Riemenschneiders ausscheiden muss.

II. Madonnen.

Würzburg war die Stadt «unsrer lieben Frau», ihr huldigten die Bürger in der Stadtkapelle, ihrem Namen war die Veste des Fürsten geweiht und zahllos sind heute noch die Häuser der Stadt, deren Facade unter Baldachinen der Mutter Gottes gnadenvolles Bildnis schmückt. Was Wunder, dass da auch aus Meister Tilmanns Werkstatt eine stattliche Zahl Marienbilder hervorgegangen, uns heute noch durch den Liebreiz jugendlicher weiblicher Anmut und fraulichen Mutterglückes entzücken. Ueber zwanzig Madonnen sind erhalten, die teils von des Meisters eigner Hand, teils von seinen Schülern ge-

arbeitet worden sind und beweisen, wie grade die Bildung dieses Vorwurfs unter den Werken des Meisters bei seinen Zeitgenossen vielseitigsten Anklang fand.

Drei Typen sind es, die der Meister immer wieder mit geringen Aenderungen der Spielfalten des Gewandes oder der Anordnung des Schleiertuches verwertet. Der am frühsten von ihm geschaffene scheint jener zu sein, der uns in der oben Taf. IV abgebildeten Madonna in der Neumünsterkirche zu Würzburg vom Jahre 1493 in der schönsten Ausbildung erhalten ist.

Typus I.

1. Madonna in der Neumünsterkirche zu Würzburg. Maria ist aufrecht stehend, etwas in der gothischen Linie bewegt dargestellt, über der einfachen Moderobe ist ein Manteltuch drapiert, das mit dem rechten Arm gehalten vorne ein unruhiges Faltenmotiv bildet und etwas unterhalb der Knie mit querlaufendem Saum abschliesst, während es von der linken Schulter in grossem einfachen Zuge bis zu den Füssen herabfällt. Das Haupt der Maria ist mit einer schön verzierten Krone bedeckt, unter der ein freigearbeitetes Schleiertuch herabwallt, dessen Ende das nackte Jesuskind, auf dem linken Arm der Mutter sitzend, mit der Linken ergreift, während es mit dem rechten Händchen mit den Fusszehen spielt. Wie man solch reizvolles, naiv der Natur abgelauschtes Motiv «nicht zu rechtfertigen» finden kann (vgl. Weber S. 20), ist mir unerfindlich. Aeusserst zart sind die Hände der Maria gearbeitet, besonders die Linke, welche das sitzende Kindchen trägt.

Das Haupt der Madonna neigt ein wenig nach links, der Ausdruck des Antlitzes ist lieblich, die Haare fallen in vollen Lockensträhnen zu beiden Seiten der Schläfen unter dem Schleiertuch hervor. Das Ganze wirkt in dem äusserst geschickt geführten, geschlossenen Contur ruhig und vornehm, dabei wiederum zart und lieblich, zugleich die hehrste Himmelskönigin und die glückseligste Mutter wiedergebend.

Vgl. Becker a. a. O. S. 8. Abb. S. 8. — Weber Abb. S. 23. — Streit a. a. O. Abb. 78, vor der letzten Bemalung, in umgekehrtem Abdruck; Bode a. a. O. S. 168 und 169. Abb.

S. 171. — Abb. hier Taf. IV, nach der Farbenfassung vom Jahre 1887.

2. Madonna am Brunnenhause zu Thüngersheim. Lindenholz heute mit dicker weisser Farbenschicht bedeckt; lebensgross; gehört zu dieser Reihe. Die Gewandung ist ziemlich einfach gelegt, ähnlich der Maria aus der Verkündigung im Aufsatz des Blutaltars zu Rothenburg. Maria hält das Kind mit beiden Händen; das Kind, sowie die Krone auf dem Haupte der Mutter sind neu. Stark beschädigt wurde die Figur im Jahre 1860, als man sie bei Nacht stehlen wollte. Nach dem Oval des Kopfes, der breit und glatt gebildeten Stirn zu urteilen ist diese Gestalt wohl ganz früh anzusetzen; vielleicht um 1500. Vgl. Weber a. a. O. S. 40.

3. Madonna von Himmelstein in der Sepultur des Domes zu Würzburg. Aus dem Besitze des Domprobst Himmelstein stammend. Holz, unbemalt, heute unter einem Baldachin. Der Mantel ist ähnlich wie bei der Madonna im Neumünster angeordnet, das Haupt ohne Krone nur mit dem Schleiertuch bedeckt neigt ein wenig nach rechts. Sehr lebendig bewegt liegt von beiden Händen der Mutter gehalten das Jesuskind in beinahe fliegender Stellung eine Kugel in den Händen haltend. Die Entstehungszeit ist wohl später als die der vorigen anzusetzen, auch scheint diese Figur nur eine Werkstattarbeit zu sein.

Vgl. Weber a. a. O. S. 24. — Streit a. a. O. S. 25. Abb. Taf. 82. (Die Anordnung der Tafel stimmt nicht mit dem Text überein.)

4. Ganz aus der Kunst Riemenschneiders heraus fällt die Madonna in der Spitalkirche zu Iphofen, welche Weber a. a. O. S. 45 der Riemenschneiderschen Werkstatt zuweist. Sie zeigt ähnliche Anordnung und unterfränkischen Charakter, ist aber eine ganz handwerkliche Arbeit.

Typus II.

Maria steht aufrecht da, das Haupt etwas nach ihrer linken Seite neigend. Standbein ist das linke, Spielbein das rechte. Das Jesuskind sitzt auf der Mutter linkem Arm, welcher den Mantel hochnimmt, so dass lange Faltenzüge zum Fusse des Spielbeins

herüberfallen. Vor dem etwas ausgebogenen Leib bildet der Mantel zwei bis drei dreieckig winklige Faltenbausche, das Knie des Spielbeins wird unter der Gewandung sichtbar. Zu Füssen aller Madonnengestalten ist die Mondsichel angebracht, die bei allen Arbeiten Riemenschneiders von Horn zu Horn eine Rille zeigt. Der Kopf der Maria hat den ovalen frühen Typus mit glatter Stirn. Das Kind ist vollständig unbekleidet. Die erhaltenen Exemplare zeigen verschiedene technische Durchbildung.

1. Doppelte Madonna. Am einfachsten kommt dies Motiv bei einer interessanten Doppelfigur vor, welche im fränkischen Kunst- und Altertumsverein zu Würzburg aufbewahrt wird. (Besitzer: Ph. Rottenhäuser. Würzburg.) Sie ist aus Lindenholz, unbemalt, und stammt aus der ehemaligen Carmeliterkirche, wo sie als Leuchterfigur diente, zweimal die Mutter mit dem Kind (Rücken an Rücken) auf einer Wolke stehend, darstellend. Zwischen den beiden Hälften waren früher frei vorspringende Strahlen, ähnlich wie bei der Madonna im Rosenkranz, angebracht. Bei einer Restauration wurden die beiden Figuren auseinander gesägt. Die eine Seite zeigt nun den eben beschriebenen 2. Madonnentypus. Es fehlt bei dieser Figur das sonst verwertete Schleiertuch auf dem Haupte der Maria. Die Haltung ist in den Hüften sehr ausgebogen. Das Kind hält in der Linken eine Kugel, während die Rechte sich auf der Mutter Brust stützt. Als Zeit der Entstehung dieser Figur ist wohl 1500—1505 anzusetzen.

Vgl. Katalog der Ausstellung etc. von 1893 zu Würzburg. Nr. 1266 und 1267.

2. Madonna im kgl. Museum zu Berlin. Nr. 318. Lindenholz, unbemalt. Die Gestalt ist sehr gut erhalten, die Faltenmotive sind etwas unruhiger, aber luftiger behandelt, als bei der vorigen Figur. Vom Haupte der Maria fällt ein graziös drapiertes Schleiertuch herab. Das Jesuskind sitzt aufrecht auf dem linken Arm der Mutter, die Rechte zum Segen erhebend, mit der Linken den Zipfel des vor der Brust der Maria nach rechts geführten Schleiertuchs erfassend. Im Museum als «Art des Creglinger Meisters» bezeichnet. Stammt etwa aus der Zeit des Blutaltars, also um 1505. Wahrscheinlich nicht von Riemenschneiders eigener Hand gefertigt.

3. Hartheimer Madonna im National-Museum zu München. Lindenholz, heute unbemalt; aus Hartheim bei Ingolstadt stammend. 1,178 m hoch. Sie scheint nach der Behandlung der Falten zu urteilen etwas später, als die vorigen entstanden zu sein, jedoch möchte 1515 wie der Katalog des Museums sie ansetzt etwas zu spät gegriffen sein Wohl kaum eine eigenhändige Arbeit Riemenschneiders.

Vgl. Weber a. a. O. S. 28. — Streit a. a. O. S. 18. Abb. Taf. 41. (vor der Restauration) in verkehrtem Abdruck. — Katalog des bayr. National-Museums. Bd. VI. Nr. 1083, Abb. dort Taf. XXII. —

4. Madonna im K. K. National-Museum in Wien. Holz. Vollständig mit der vorigen übereinstimmend, jedoch einen Grad feinere Behandlung und lebendigere Faltengebung zeigend; wohl aus der Zeit zwischen 1505 und 1510 stammend. Möglicherweise eine eigenhändige Arbeit des Meisters.

Vgl. Streit a. a. O. S. 23 und 24. Abb. Taf. 74 in verkehrtem Abdruck.

5. Madonna im Welfenmuseum zu Hannover. Lindenholz, 147 cm hoch; aus dem Besitze des Bildhauers Heussler, Würzburg. Ganz ähnlich den vorigen gebildet zeigt sie noch trefflichere Durchbildung, so dass sie wohl als eigenhändige Arbeit Meister Dills angesprochen werden darf. c. 1510. Vgl. Weber a. a. O. S. 57. — Streit a. a. O. S. 17. Abb. Taf. 25.

6. Madonna in der Pfarrkirche zu Markt-Seinsheim. Lindenholz, neu gefasst. Ergänzt der linke Arm der Madonna, das Jesuskind und die Fingerspitzen der rechten Hand der Mutter. Den zweiten Typus zeigend verrät diese Figur in der Ausführung nur Gesellenhand ist aber immerhin unter die besseren Werke der Werkstatt Riemenschneiders zu zählen.

Vgl. Weber a. a. O. S. 31.

Typus III.

Am zahlreichsten erhalten und zugleich in grösster Uebereinstimmung untereinander gearbeitet sind die Marienbilder, die den dritten Typus zeigen, Maria wiederum aufrecht daste-

hend hält das Jesuskind in halbsitzender Stellung an ihre rechte Schulter gelehnt, indem sie mit der rechten Hand dessen Oberkörper aufrecht hält, mit der linken den rechten Unterschenkel des nackten Kindchens stützend. Die Gewandmotive stimmen beinahe bis auf die Spielfalten genau überein, nur sind sie bald einfacher, bald unruhiger gehalten. Sämtliche erhaltenen Stücke sind ausser Nr. 4 aus Lindenholz gearbeitet und heute ohne Farbenfassung. Die beigegebenen Abbildungen überheben jeder eingehenderen Beschreibung, eine Vergleichung derselben wird die grosse Uebereinstimmung leicht erkennen lassen. Bei allen ist charakteristisch ein auf der Spielbeinseite sich dreimal übereinander wiederholendes Faltenmotiv; lange Zugfalten, welche unten in winkligen Bauschen sich vereinigen.

1. Madonna in der Sammlung der Universität zu Würzburg. N. J. 3658. Etwas schwach in der Ausführung, zeigt diese Figur stark in der gothischen Linie geschwungene Haltung. Die Gewandung hat noch nicht die ebenerwähnte rythmisch abgewogene Anlage, jedenfalls haben wir es hier nur mit einer Werkstattarbeit zu thun.

Vgl. Weber S. 22 (die dort an zweiter Stelle erwähnte), Abb. hier Taf. XXII.

2. Doppelte Modonna (Gegenstück zu Typ. I, 1) in der Sammlung des fränkischen Kunst- und Altertumsvereins zu Würzburg. Sehr fein gearbeitet zeigt sie die Gewandanlage voll ausgebildet. Der Gesichtstypus lässt vermuten, dass sie in eine frühe Zeit zu setzen ist; etwa um 1500—1505. Abb. hier Taf. XXIII.

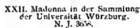
3. Madonna in der Sammlung der Universität Würzburg. N. J. 3659. Dies zweite Exemplar in der Universität ist dem vorigen sehr ähnlich, nur fällt die vollständig aufgerichtete Haltung der Maria auf, ausserdem ist hier das Schleiertuch hinter dem Kopfe sichtbar. Wohl nur der Werkstatt des Meisters angehörend.

Vgl. Weber a. a. O. S. 22 (dort an erster Stelle erwähnt). Abb. hier Taf. XXIV.

4. Madonna im Städelschen Institut zu Frankfurt. Die berühmteste Madonna Riemenschneiders, welche ursprünglich an der Stiftscurie zu Würzburg aufgestellt war, ist

jetzt Eigentum des Städelschen Instituts und zeigt den 3. Typus in schönster Vollendung. Sie ist in grauem Sandstein ausgeführt und lebensgross. Hier sind dic Faltenspiele etwas ein-





XXII. Madonna in der Sammlung der Universität Würzburg. N. J. 3658.



XXIII. Doppelte Madonna in der Sammlung des fränkischen Kunst- und Altertumsvereins zu Würzburg.

facher, die Brüche etwas eckiger gehalten als bei den Holzfiguren, doch ist das Arrangement des Ganzen, die Durchbildung des Fleisches beim Jesuskind, die herrlichen Hände und das sinnige liebliche, von sorgfältig gearbeiteten Lockenhaaren umrahmte

Marienantlitz sichere Zeichen, dass das hier der Meister auf der Höhe seiner Kunst steht. (Um 1510.) Vgl. Weber S. 56. Abb. S. 57. — Becker Abb. S. 19. — Streit S. 16. Abb. Taf. 22 in verkehrtem



XXIV. Madonna in der Sammlung der Universität Würzburg. N. J. 3659.



XXV. Madonna im Städelschen Institut zu Frankfurt.

Abdruck, aber vor der letzten Ueberarbeitung. — Bode S. 169. — Lübke, Geschichte der Plastik S. 634. Abb. hier Taf. XXV.

5. Madonna im Mittelschrein des Gerolshofner Altares im National-Museum zu München. Vgl.

Oben. Diese Figur zeigt den 3. Typus mit am reichsten ausgebildet.

6. Madonna bei Seitz in Freiburg i. B. Gleiche Vortrefflichkeit, wie die vorige, zeigt eine Madonnenfigur, die sich im Privatbesitz des Herrn Bildhauer Seitz zu Freiburg befindet. 136 cm hoch, dem Jesuskinde fehlen die Arme nnd der linke Fuss. Stammt aus einer Feldkapelle bei St. Leon bei Wiesloch.

Vgl. Weber a. a. O. S. 55.

7. Madonna im kgl. Museum zu Berlin. Holz, gut erhalten nur der linke Arm des Kindes ist ergänzt. Stammt aus Tauberbischofsheim. Bei sehr unruhigem Faltenwurf, stark ausgeprägtem Gesichtstypus und überschlanken Propositionen, zeigt diese Figur den erwähnten Rythmus der Faltenzüge bis zum Aeussersten ausgebildet. Sie ist von einem tüchtigen Nachahmer Meister Tilmanns gearbeitet. Siehe den bei Riemenschneider nicht gewohnten Haaransatz über der Mitte der Stirn und das Fehlen der Rille in der Mondsichel zu Füssen der Maria. Um 1515.

Vgl. Weber a. a. O. S. 56. — Streit a. a. O. S. 14. Abb. Taf. 6. — Im Museum unter Nr. 312 als Arbeit des Creglinger Meisters angeführt. — Bode a. a. O. S. 165. — Abb. hier Taf. XXVIa.

8. Madonna auf der Veste Koburg. Lindenholz. 155 cm hoch, gut erhalten. Im Arrangement des Gewandes der unter Nr. 1 angeführten Maria sehr ähnlich, zeigt sie in der Behandlung der Falten, dem Ausdruck des Kopfes, der Arbeit der Locken, der Bildung der Mondsichel einen selbständigen Nachahmer Riemenschneiders, der neben dem ebengenannten gewiss zu den besseren Schülern des Meisters zählte.

Vgl. Weber S. 58 und 59. — Streit S. 18. Abb. Taf. 42 in umgekehrtem Abdruck. — Abb. hier Taf. XXVIb.

9. Weiterhin wird noch eine Maria mit dem Kinde im Besitze des Herrn Oberlandesgerichtsrat Kirchgessner zu Würzburg, Höhe 136 cm, im Katalog der Ausstellung etc. von 1893 zu Würzburg Nr. 1246 als von Riemenschneider herrührend aufgeführt. Mir ist dieselbe nicht bekannt.

Die Pfarrei St. Burkhard zu Würzburg besitzt eine Maria mit dem Kinde, halbfigurig in Holz geschnitzt, die nach

der Bildung der Madonna der Frühzeit des Meisters angehört. Körper und Hände des Kindes sind fein durchgearbeitet, die linke Hand der Maria später entstellt.



XXVIa. Madonna im kgl. Museum zu Berlin. Nr. 312.



XXVIb. Madonna auf der Veste Koburg

Vgl. Katalog der Ausstellung von 1893, Nr. 1213. — Brauer in Paris erwarb aus dem Besitze Broili's eine Holzstatuette der Madonna mit dem Kind, welche manche ungeschickte Ergänzungen aufweist. Weber schreibt diese Figur

Riemenschneider zu, mir ist sie leider nicht bekannt. Vgl. Weber S. 67.

Dass die von Becker S. 9, Weber S. 38 und Streit S. 22 Abb. Taf. 66 (umgekehrt) Riemenschneider zugeschriebene Madonna am Rathaus zu Ochsenfurt vom Jahre 1498 nichts mit unserem Meister zu thun hat, ist von Bode a. a. O. S. 169 einleuchtend erwiesen worden, sie gehört einem minderwertigen unterfränkischen Meister, der nicht einmal mit der Werkstatt Meister Dills in Beziehung gestanden hat.

Eine kleine holzgeschnitzte sitzende Maria mit dem Kinde befindet sich im kgl. Museum zu Berlin, welche dort als «Art des Creglinger Meisters» bezeichnet ist. Das Arrangement der Gewandung geht auf die frühe Zeit des Meisters; die Durchbildung der Hände und des Kopfes ist nicht sehr fein, so dass wohl nicht an eine eigenhändige Arbeit Riemenschneiders zu denken ist. Um 1500.

Eine Einzelfigur, welche eigentlich nicht in die Reihe der Madonnen gehört, vielmehr aus einer Scene der Verkündigung herrührt, wie sie im Aufsatz des Blutaltars zu Rothenburg angebracht ist, befindet sich im Nationalmuseum zu München, und mag an dieser Stelle Erwähnung finden. Diese Maria mit Buch ist ganz ähnlich aufgefasst, wie jene am Blutaltar; jedoch lässt die lockere Behandlung der Gewandung die nahe Uebereinstimmung des Gesichtstypus mit dem der Maria im Mittelschrein des Creglinger Altares wohl annehmen, dass sie früher entstanden sei, als die Rothenburger Figur, sodass die Datierung des Katalogs des National-Museums auf das Jahr 1495 gerechtfertigt erscheint. Sie ist in Lindenholz geschnitzt, jetzt unbemalt; aufrecht stehend das Haupt nach rechts wendend, in der gesenkten Rechten ein geschlossenes Buch, in welches sie den Zeigefinger steckt, mit der Linken vor dem Schoss das Manteltuch haltend; der vorne beiderseits herabfallende Schleier ist hinten auf den Nacken herabgeglitten, ähnlich wie auf dem Creglinger Altar. Beinahe 1 m hoch. Stammt aus der Sammlung Streit.

Vgl. Katalog des bayr. National-Museums. Bd. VI. Nr. 692. Abb. Taf. XXII. — Weber a. a. O. S. 28. — Streit a. a. O. S. 18. Abb. Taf. 38 in umgekehrtem Abdruck, als Magdalena bezeichnet.

Weber a. a. O. S. 56, erwähnt im kgl. Museum zu Berlin ebenfalls eine Maria mit Buch, die mir unbekannt. Er schreibt «herrlich ist eine Maria durch ihre gebeugte Haltung als demütige Magd des Herrn gegeben. Das schöne Ovalgesicht umspielt ein reicher Lockenschwall. In anmutiger Weise hält sie mit der Rechten das Buch».

III. Anna selbdritt.

Die Darstellung der Mutter Anna mit Maria und dem Jesuskinde zu einer Gruppe vereint ist in mehreren Exemplaren auf uns gekommen, welche den von Riemenschneider beeinflussten unterfränkischen Stil ausgesprochen zeigen, von denen jedoch keine der Hand des Meisters selbst zugewiesen werden kann.

1. In der Wallfahrtskirche auf dem Kirchberge bei Volkach befindet sich im Schrein des linken Seitenaltares eine $^1/_2$ m hohe Gruppe der Anna selbdritt aus Holz, neu bemalt, welche der Werkstatt des Meisters zuzuweisen ist. Anna ist sitzend gebildet, das Haupt von Kinntuch und Dominicale umrahmt, auf ihrem rechten Knie steht das nur mit dem Lendentuch bekleidete Jesuskind, während auf dem linken Knie Maria als kleines Mädchen in der einfachen Moderobe sitzt, mit beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch im Schosse haltend. Die Behandlung des Nackten sowie die Gewandung ist recht gut, doch zeigt sie nicht die Tüchtigkeit, die wir bei Meister Dill selbst gewohnt sind; es ist eine jener liebenswürdigeren Werkstattarbeiten. Vgl. Becker S. 9. — Weber S. 41.

2. In der Sammlung auf Schloss Mainberg wird eine der vorigen in allen Teilen entsprechende Darstellung der Anna selbdritt aufbewahrt (nur dass Maria hier das Buch frei in den Händen hält), welche ebenfalls der Werkstatt des Meisters zugewiesen werden kann. 76 cm hoch. Holz, bemalt. Das Jesuskind ist ergänzt. Vgl. Weber a. a. O. S. 30 u. 31. — Streit a. a. O. S. 18. Abb. Taf. 46 in umgekehrtem Abdruck. — Beide etwa um 1515.

3. In der Anordnung den vorigen sehr ähnlich, ist eine gleiche Darstellung in der Antoniuskapelle zu Grosslangheim, welche an der Nordwand angebracht ist. Linden-

holz, neu gefasst. Sie zeugt von einer nicht geringen Tüchtigkeit des Schnitzers, der ohne Frage von Riemenschneider direkt beeinflusst wurde und dessen Thätigkeit noch vielfach in Grosslangheim nachzuweisen ist. Die h. Anna ist hier als Halbfigur auf gothischer Konsole gebildet, mit feinen ältlichen Zügen und schön gearbeiteten Händen, das Antlitz umrahmt von Dominicale und Kinntuch. Maria sitzt in ganzer Figur ihr zur Rechten in der langen modischen Robe, die bis über die Füsse herrabreicht, mit beiden Händen ein Buch im Schosse haltend. Reiches Lockenhaar fällt über Schultern und Nacken herab ein schmales liebliches Mädchenantlitz umrahmend. Links steht das nackte Jesuskind in der Linken eine Kugel haltend. Das Körperchen ist sehr weich und fleischig behandelt und zeigt eine hervorragend gute Beobachtung des Kinderaktes. Der Kontur ist trefflich zusammengehalten und auch die Behandlung des Details sehr ansprechend, doch lässt sich unschwer eine andere als Meister Dills Hand in dem Werk erkennen.

4. Weber a. a. O. S. 24 nennt im Besitz von Herrn Franz Larenz eine weitere Gruppe der Anna selbdritt, aus Lindenholz 85 cm hoch, welche er Riemenschneider zuweist. Die Gruppe ist mir unbekannt, da ich den jetzigen Aufenthalt des Besitzers nicht erfahren konnte. Weber beschreibt sie wie folgt: «Die Grossmutter hat auf dem Schosse die sitzende Maria und hält mit der Rechten das kleine stehende Jesuskind; dieses trägt in der Linken den Apfel und fasst mit der Rechten den Aermel Annas. Den Kopf dieser schmückt ein Tuch, das in geschmackvoller Weise zu beiden Seiten herabfällt. Maria hat üppiges Haar. Der Kopf des nackten Knäbchens ist weniger schön. Das Detail ist sorgfältig und zart ausgeführt. Das ganze verrät unsern Meister. Die früher bemalte Gruppe befand sich an einem Hause zu Rimpar.»

Nach dieser Beschreibung muss dies Stück dem vorigen sehr ähnlich sein.

IV. Ehepaar im Betstuhl im South Kensington-Museum zu London. Lindenholz unbemalt.

Die Besprechung dieser zu den herrlichsten Schöpfungen Riemenschneiders gehörenden Gruppe grade an dieser Stelle möchte ich damit rechtfertigen; dass ich gleich Bode (welcher derselben die obige Bezeichnung beigelegt hat), dieselbe für ein Bruchstück einer Darstellung der heiligen Sippe halte, so dass wir hier Anna und Joachim vor uns hätten, also einen Vorwurf, der im Anschluss an die Annendarstellungen wohl gebracht werden darf.

In einem mit hoher Rücklehne versehenen Betstuhl sitzt Anna nach links gewendet im modischen Zeitkostüm. Auf ihrem Schosse liegt ein aufgeschlagenes Buch, das sie mit der Rechten hält, während die Linke nur lose darauf liegt. Von ihrer linken Schulter fällt ein überaus lebhaft drapiertes Manteltuch über Arm und Schoss bis zum Boden herab. Das edel geformte nicht mehr ganz jugendliche Haupt ist mit einer breitausladenden Haube bedeckt, von welcher die Sendelbinde zur linken Seite in den Schoss hinabfliesst. Hinter dem Stuhl, sich mit beiden Armen auf die Rücklehne desselben aufstützend, steht Joachim, als älterer, bartloser etwas traurig blickender Mann charakterisiert, mit einem wulstartig gewundenen Tuche auf dem lockigen Haupt, worüber noch ein lose geordnetes Tuch gezogen ist. In der Rechten, die lässig über der Lehne herabhängt, hält er ein geschlossenes Buch. Die Behandlung des Fleisches, und die gross und frei gelegte Gewandung, die vorzügliche Proportion der Körper und die wundervoll geschlossene Composition des Ganzen, so wie die virtuose technische Handführung und Durchbildung der Details werden nicht einmal vom Creglinger Marienaltar übertroffen. Ein Vergleich dieser h. Anna mit der Gestalt der Gräfin Dorothea von Rieneck auf deren Grabmal in Grünsfeld von c. 1503 lässt die nahe Verwandtschaft beider leicht erkennen; das Betonen des Modekostüms ferner legt die Vermutung nahe, dass dies Werk zu einer Zeit entstanden sei, in der Riemenschneider bereits mit dem Grabmonument für Bamberg beschäftigt war, also in den Jahren der

Herstellung des Annenaltars für Rothenburg, ja man möchte versucht sein, es mit jenem in Verbindung zu bringen, wobei dann freilich das gleiche Motiv zweimal am selben Altar angebracht gewesen wäre, wenn man, wie ich oben gethan, die Tafel mit der h. Anna im National-Museum zu München ebenfalls zu dem Rothenburger Altar in Beziehung setzen will. Wie dem auch sei, jedenfalls ist diese Arbeit um jene Zeit entstanden, also etwa zwischen 1500—1505 anzusetzen.

Vgl. Weber a. a. O. S. 67. — Streit a. a. O. S. 18. Abb. Taf. 45. — Bode a. a. O. S. 166. Abb. ebenda. Dort als eine der vorzüglichsten Arbeiten «des Creglinger Meisters» bezeichnet.

V. Kruzifixus und Trauer unter dem Kreuz.

1. Kruzifixus im Dom zu Würzburg. Holz mit alter Fassung; überlebensgross vom Gewölbe des Chores herabhängend, allem Anschein nach von Riemenschneiders Hand gefertigt. In der Hölung des Kopfes soll eine dahin zielende Notiz angebracht gewesen sein, die jedoch nach der Mitteilung des Herrn Bildhauer Behrens zu Würzburg, der selbst die Figur daraufhin untersucht hat, nicht mehr auffindbar ist. Bei der Höhe, in welcher der Kruzifixus angebracht ist, lässt sich schwer ein sicheres Urtheil treffen. Die Abgüsse des Hauptes (in Würzburg, hist. Verein und München, National-Museum) zeigen im Ausdruck des leidenden gesenkten Antlitzes des Heilands eine dem Meister sonst nicht eigene derb realistische Auffassung. In welche Zeit dies Stück zu setzen sei, ist nicht zu bestimmen. Vgl. Becker S. 19; Weber S. 16; Bode S. 170; Streit S. 25. —

2. In der Pfarrkirche zu Biebelried befindet sich an der Nordwand ein Kruzifixus in Lindenholz geschnitzt unbemalt beinahe lebensgross (das Kreuz ist modern), der sowohl in der Auffassung des Aktes und dem Ausdruck des Antlitzes, als auch in der Anordnung des Lendentuches dem Gekreuzigten auf dem Altar zu Detwang sehr nahe steht. Die technische Durchbildung ist trefflich. Er wird wohl in der besten Zeit gearbeitet worden sein. c. 1500. Der Körper ist auffällig schlank gebildet, das Haupt neigt auf die rechte Schul-



XXVII. Kruzifixus im Bürgerspital zu Würzburg.

ter, der Ausdruck des Antlitzes ist schmerzlich bewegt; der Mund leise geöffnet. Vgl. Katalog der Ausstellung etc. von 1893. Nr. 1196.

3. Ein dem vorigen in der ganzen Auffassung nahe verwandtes beinahe lebensgrosses Bildnis des Gekreuzigten befindet sich am Triumphbogen der Pfarrkirche zu Eisingen aufgehängt. Lindenholz, neu gefasst; Teile des Lendentuches ergänzt. Der Heiligenschein sowie das Kreuz sind modern. Nach der Behandlung des Fleisches zu urteilen scheint diese Figur etwas später gearbeit zu sein als die vorige.

4. Dem Bürgerspital zu Würzburg gehört ein unbemalter Kruzifixus aus Lindenholz; 1 m hoch, der sehr feine, edle Auffassung und gut verstandene subtile Durchbildung des Nackten zeigt. Der Ausdruck des gesenkten Hauptes ist schmerzlich bewegt, der Mund hier geschlossen gebildet. Wohl sicher von Riemenschneiders Hand. c. 1510—1515. Vgl. Weber S. 13. — Streit S. 26, Abb. Taf. 91. — Katalog der Ausstellung etc. von 1893 Nr. 1212. — Abb. hier. Taf. XXVII.

5. Weber erwähnt S. 45 eine Gruppe der Trauer unter dem Kreuz in der Sakristei der Pfarrkirche zu Iphofen. «Zwei schöne polychromierte Holzfiguren (79 cm hoch) stehen neben einem Kreuze, an dem ein schlanker Christus schwebt. Johannes hat in der Linken ein Buch, Maria faltet die Hände, die Gewandung ist gross angelegt.» Diese Gruppe habe ich nicht gesehen, der Pfarrer und Küster konnten keine Auskunft über den Verbleib derselben geben.

6—8. Im Besitze des Herrn Markert in Würzburg befinden sich drei kleine Gestalten des Gekreuzigten. Die Durchbildung des Nackten ist bei allen tüchtig, die Auffassung verrät die Kunst Riemenschneiders, sodass man sie wohl dem Werke des Meisters einreihen darf. Eine derselben ist bei Weber S. 25 erwähnt (es fehlen Finger und Zehen). Die beiden andern, von denen die eine Figur, deren Arme fehlen, 29 cm hoch ist, sind genannt im Katalog der Ausstellung etc. von 1893 unter Nr. 1599 und 1600. Alle drei sind unbemalt.

9. Im Besitze von Streit in Kissingen nennt der Katalog der Ausstellung etc. von 1893 Nr. 1289 einen weiteren Kruzifixus, 80 cm hoch von Riemenschneiders Hand.

10. Herr Bildhauer Behrens zu Würzburg hat ferner einen unbemalten Kruzifixus in Besitz, der sicher der Werkstatt des Meisters zuzuweisen ist.

Alle diese angeführten Arbeiten sind ähnlich, wie die gleichen Vorwürfe am Detwanger Kreuzaltar und am Darmstädter Altärchen aufgefasst und in gleicher Weise technisch behandelt. Ob sie sämtlich eigenhändige Werke Riemenschneiders oder gute Werkstattstücke sind, ist schwer zu entscheiden.

Auch die Darstellung der Trauer unter dem Kreuz in Einzelfiguren ist häufig in der Werkstatt des Meisters gearbeitet worden. Gewöhnlich war das Arrangement so getroffen, dass ein Kruzifixus oben am Triumphbogen herabhängend, (wie im Dom zu Würzburg und in der Pfarrkirche zu Eisingen) angebracht war, während die beiden Figuren der trauernden Maria und des Johannes zu beiden Seiten an den Pfeilern des Triumphbogens zur Kirche hinblickend aufgestellt waren.

1. Eine eigenhändige Arbeit Riemenschneiders aus der besten Zeit c. 1500—1505, besitzt Markert in Würzburg. Es ist eine lebensgrosse trauernde Mariengestalt, Holz mit Resten alter Fassung, in etwas geschwungener Haltung. Die Rechte der Maria liegt in schöner Bewegung vor dem Schoss, die Linke greift nach dem freiflatternden Ende des Kopftuches. Der Ausdruck des traurigen Antlitzes ist von tiefer Empfindung beseelt. Der Mantel in zwar knitterigen aber doch gross gedachten Motiven dapiert, erinnert an die Faltengabe der Gewandungen am Creglinger Altar.

2. In München befindet sich in der Sammlung von Hefner-Alteneck die je 59 cm hohen Gestalten der trauernden Maria und des Johannes. Sie sollen aus der Stiftskirche zu Aschaffenbnrg stammen. Beide sind gut erhalten, zeigen aber in den Köpfen eine Riemenschneider fremde Note, so dass sie wohl nur als seiner Schule angehörig bezeichnet werden dürfen, besonders gilt dies vom Johannes.

Vgl. Weber S. 54. — Streit S. 19; Abb. Taf. 61. — Bode S. 173.

3. In der Pfarrkirche zu Eibelstadt sind am Triumphbogen oben rechts und links ebenfalls die beiden trauernden Gestalten angebracht. Lindenholz mit grauer Farbe be-

malt. Johannes (rechts) mit reichem Lockenhaar hält in der Linken ein Buch, mit der Rechten hebt er den Mantel zur rechten Schulter empor; das Untergewand fällt in senkrechten Falten bis zu den Fussknöcheln herab. Maria (links) hält beide Hände über der Brust gekreuzt, das Haupt ist mit breitausladendem Dominicale bedeckt und vom Kinntuch umrahmt. Die Figuren scheinen unter direktem Einfluss Riemenschneiders in dessen Werkstatt etwa zwischen 1505 und 1510 gearbeitet zu sein.

4. Ebenfalls unter Riemenschneiders Einfluss stehen zwei Figuren des trauernden Johannes und der Maria am Triumphbogen der Pfarrkirche zu Münnerstadt. Lindenholz in moderner Fassung. Besonders die Maria ist eine von unsers Meisters Kunst ganz abhängige Gestalt. Die Hände sind fein gearbeitet, das Gesicht zeigt des Meisters Art in der Behandlung des Mundes, der Nase und der Augen. Die Rechte fasst das freifallende Ende des Kopftuches, die Linke liegt lose auf dem rechten Unterarm. Das Motiv der Gewandung ist ähnlich dem der vorigen Figur, in umgekehrtem Sinne. Weniger ansprechend, weil zu unruhig in der Faltengabe und härter in der Behandlung des Fleisches ist der Johannes, welcher in beiden Händen ein Buch vor der Brust hält. Der Mantel bildet vorn den bekannten spitzen Zipfel.

5. Weniger den direkten Einfluss von Riemenschneider verraten zwei Figuren der trauernden Maria und des Johannes auf dem rechten Seitenaltar in der Pfarrkirche zu Grosslangheim. Auch hier ist wieder die Maria mehr befriedigend, als der Johannes. Das Motiv ist im allgemeinen ähnlich wie bei der vorigen, doch ist der Ausdruck des Kopfes weniger fein empfunden, Johannes zeigt nur im Kopftypus Erinnerung an Riemenschneider, während die Gewandung bereits einen eigenen etwas weichlichen Charakter trägt. Vielleicht sind diese Figuren von demselben Meister gearbeitet, welcher die Gruppe der Anna selbdritt in der Antoniuskapelle desselben Städtchens gefertigt hat.

6. In den kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses zu Wien befinden sich ebenfalls zwei holzgeschnitzte Gestalten der Trauernden unter dem Kreuz, welche aber nur allgemeine Erinnerung an Riemen-

schneider zeigen. Die Gesichter, Hände und Füsse sind mit wenig Sorgfalt durchgebildet, die Gewandung, zwar einfach gelegt, zeigt uninteressanten Wurf und ungeschickte Technik. Beide dürften wohl nur als unterfränkisehe Schularbeiten angesehen werden.

7. Ausser der oben unter den Kruzifixusdarstellungen erwähnten Gruppe der Trauernden unter dem Kreuz in der Pfarrkirche zu Iphofen erwähnt Weber S. 28 im Besitze von Streit in Kissingen zwei Statuetten einer Maria und eines Johannes, die zu einer Kreuzigungsgruppe gehörten, als minderwertige Arbeiten. Auch diese beiden Figuren sind mir unbekannt.

8. Im National-Museum zu München wird eine Statuette aus Alabaster aufbewahrt, Maria als Schmerzensmutter darstellend, von einer Kreuzigungsgruppe, stehend, die Hände faltend, mit Dominicale und Kinntuch, deren Gewandung in der Anordnung eine gewisse Verwandtschaft mit Riemenschneider verrät und möglicherweise von einem Schüler des Meisters gearbeitet ist. 0,66 m hoch mit dem Postament.

Vgl. Weber S. 53. — Katalog des bayr. National-Museum's Bd. VI. Nr. 398, Abb. Taf. X.

Die Figur eines trauernden Johannes im Germanisehen Museum zu Nürnberg, welche Weber dem Meister selbst zuschreibt und vom Katalog des Museum's als an ähnliche Arbeiten Riemenschneiders erinnernd bezeichnet wird, hat mit Meister Dill gar nichts zu thun und scheint nicht einmal unterfränkisch zu sein. Lindenholz unbemalt, 67 em hoch. Johannes ist stehend mit gefalteten Händen gebildet, der traurige Ausdruck des Antlitzes ist tief empfunden wiedergegeben. Vgl. Weber S. 46. — Katalog der Originalsculpturen des Germanischen Museum's Nr. 340.

VI. Pietà und Beweinung des Herrn.

a) Pietà's.

1. In der Franziskanerkirche zu Würzburg ist seit 1882 auf einem Seitenaltar eine Pietà (rund gearbeitet) aufgestellt, welche aus der Karmeliterkirche stammend eine Zeit

lang sich in Kreusenheim befand. Lindenholz neu gefasst. Die Gruppe ist sehr fein durchgebildet. Die etwas steif dasitzende Maria zeigt verfehlte Proportionen, der Oberkörper ist unverhältnismässig lang im Vergleieh mit dem Unterkörper. Die Rechte stützt das Haupt des auf der Mutter Schosse liegenden toten Heilands, während die Linke das Schleiertuch zu den thränenerfüllten Augen emporhebt. Der nackte Leichnam Christi dagegen ist trefflich gelungen, der Körper ist bewunderungswürdig weich und mit gutem Verständnis des Nackten in vorzüglicher technischer Durchbildung gegeben. Diese Gruppe gehört zu den besten Arbeiten von des Meisters Hand, scheint aber ziemlich spät gesetzt werden müssen, etwa 1510—1515. Vgl. Weber S. 17. Streit S. 25, Abb. Taf. 81 in umgekehrtem Abdruck, jedoch vor der letzten grellen Bemalung. — Bode S. 172.

2. Eine sehr ähnliche Darstellung der Pietà (rund gearbeitet) befindet sich im Korpus des schon erwähnten Seitenaltars in der Pfarrkirche zu Grosslangheim. Der Aufbau des Ganzen, sowie die Proportionen sind hier befriedigender als bei dem vorigen Stück gelungen, dagegen zeigt die geringere seelische Vertiefung, die weichlichere Faltengebung, das ausdruckslose etwas süssliche Antlitz der Maria, dass wir hier kein Werk des Meisters vor uns haben. Ohne Frage ist auch diese Gruppe von demselben Meister von Grosslangheim geschaffen worden, der die Gruppe der h. Anna selbdritt in der Antoniuskapelle gearbeitet hat; in dieser Arbeit der Werkstatt des Meisters noch sehr nahe stehend. Maria ist wiederum sitzend dargestellt mit der Rechten das Haupt des auf ihrem Schosse liegenden Heilands stützend, während sie mit der Linken den Arm des Toten emporhebt. Dies an sich so glückliche Motiv, das die innige Beziehung der beiden Personen deutlich zum Ausdruck bringen soll und das Riemenschneider auch bei der grossen Maidbrunner Beweinung des Herrn verwertet hat, wird durch den ausdruckslosen, ganz unbewegt erscheinenden Blick der Mutter wieder aufgehoben.

b) Beweinungen des Herrn.

1. Nach dem Stil und der Durchbildung zu urteilen ist die frühste von Riemenschneider gearbeitete Darstellung der Be-

weinung des Herrn, eine in Lindenholz geschnitzte heute unbemalte Relieftafel im Besitze der Universität Würzburg. (48 cm h. und 56 cm br.) Der Leichnam Christi liegt auf einem am Boden ausgebreiteten (mit dem vom Creglinger Altar her bekannten Bogenmuster am Saume verzierten) Tuche. Johannes, in halbknieender Stellung, stützt den aufgerichteten Oberkörper des Heilands, dessen Antlitz nahe Verwandtschaft mit dem Gekreuzigten am Detwanger Altar zeigt. Noch auffälliger ist diese Verwandtschaft bei dem jugendlichen lockigen Johannes, dessen Kopfhaltung (im umgekehrten Sinne) und Gesichtsausdruck beinahe vollständig mit der gleichen Figur am Detwanger Altar übereinstimmt. Die Gewandanlage entspricht ebenfalls derjenigen an den besten Arbeiten des Meisters. Maria ist neben dem Leichnam voll Schmerz in die Knie gesunken und hebt mit der Rechten das freifallende Ende des Kopftuches, während die Linke vor der Brust liegt. Die Haltung des Kopfes und der betrübte Ausdruck des Antlitzes gleicht der unter dem Kreuze stehenden Maria Magdalena auf dem Altar zu Detwang. Die Tafel ist, wenn auch künstlerisch nicht auf gleicher Höhe mit den Taubergrundaltären stehend, zweifellos in der frühen Zeit der zweiten Periode, etwa um 1500, entstanden.

Vgl. Weber S. 22. — Streit S. 26; Abb. Tafel 89 in umgekehrtem Abdruck vor der Säuberung. — Bode S. 172; Abb. S. 173.

2. Im «Römer» Museum zu Hildesheim befindet sich eine Wiederholung der vorigen Platte, Holz 49½ cm hoch und 74 cm breit (ohne den Rahmen), welche von einem Nachahmer Riemenschneiders herrührt. In ihr ist uns ein treffliches Beispiel erhalten, wie die Schüler dem Meister gegenüber stehen. Die Composition ist in kleinen Zügen verändert, jedoch nicht zum Vorteil des Ganzen. Die Bewegung der Gestalten ist steifer und lebloser, die Gewandung weichlicher, wogegen die Gesichter härter und schärfer behandelt sind als beim Original. Die Kenntnis dieses Stückes verdanke ich der freundlichen Mitteilung des Herrn Dr. Goldschmidt in Berlin.

3. Im Münchner National-Museum wird eine kleine Gruppe der Beweinung des Herrn, Lindenholz, einst bemalt, 48 cm hoch, aufbewahrt, welche dem Meister zugeschrieben

werden kann und etwa aus den Jahren 1500—1505 herstammt. Maria ist knieend gebildet, mit der Rechten den lang herabfallenden Schleier gegen die Augen führend, mit der Linken das Haupt des toten Christus stützend, der mit aufrechtem Oberkörper vor ihr liegt.

Vgl. Katalog des bayr. National-Museums. Bd. VI. Nr. 704; Abb. Taf. XXIII.

4. Eine Nachahmung des oben beschriebenen Sandsteinreliefs in der Pfarrkirche zu Heidingsfeld vom Jahre 1508 befindet sich im Lokale des historischen Vereins zu Würzburg, Lindenholz mit neuer Bemalung. Dies Relief stammt aus der Martinengo'schen Sammlung, ging dann in den Besitz des Domkapitulars Wickenmeyer über, war eine Zeit lang in der Adelmannschen Sammlung und ist jetzt Eigentum des Würzburger Stadtmagistrats. 84 cm hoch und 67 cm breit. Es ist nur eine schwache Schülerarbeit, die sowohl im Ganzen, als auch in den Details nicht an das Original heranreicht, die Gestalt des toten Heilands ist ganz verunglückt; auch dies wieder ein Beispiel, wie die Schule ganz äusserlich den Meister kopiert, ohne an seine künstlerische Gestaltungsgabe heranzureichen. Sicher nach 1508.

Vgl. Weber S. 24 (unter «Adelmannsche Sammlung»).

5. Im Besitze des Herrn von Hertlein befindet sich ein ähnliches in Holz geschnitztes Relief einer Beweinung, 140 cm hoch und 70 cm breit mit dem gothischen Rahmen; das der Schule des Meisters entstammt und ebenfalls auf das Heidingsfelder Vorbild zurückgeht; nach 1508 entstanden.

Vgl. Katalog der Ausstellung etc. von 1893. Nr. 1238.

6. Im kgl. Museum zu Berlin sind jetzt zwei knieende Frauengestalten aus Holz mit alter Fassung (rund gearbeitet) aufgestellt, die von einer Gruppe der Beweinung des Heilandes herrühren. Eine jugendliche liebliche Marienfigur kniet, nach rechts gewendet, beide Arme vorstreckend; die Haare fliessen in breiten Lockensträhnen über den Rücken herab, die Gewandung ist in grossem Wurfe gelegt. Die Robe ist kurzärmlig und lässt die weiten Aermel des Hemdes faltenreich bis zu den Händen hervorquellen; die Hände sind äusserst zart gebildet. Hinter der Maria kniet etwas nach links gewendet Maria Magdalena, welche

mit beiden Händen das freie Ende der Sendelbinde zu den thränenerfüllten Augen emporhebt. Das betrübte Antlitz ist etwas breit gehalten, was besonders hervortritt durch die grade nicht zierlich aufs Haupt gelegte Wulsthaube. Eigentümlich ist, dass diese Gestalt unter der Wulsthaube noch das Kinntuch trägt. Das Gewand ist etwas unklar gelegt. Die Hände sind weich und fleischig behandelt. Diese Figuren bildeten die rechte Gruppe einer Beweinung, die in dieser Anordnung leider als Ganzes nicht auf uns gekommen ist. Die Behandlung des Fleisches und der Gewandung lässt die Gruppe mit der später zu erwähnenden Münchner Magdalenenfigur in eine Zeit fallen. Beide gehören dem Ende der zweiten Periode an, sind also wohl um das Jahr 1515 entstanden.

Weber S. 66, 67. Nennt im Verein für vaterländische Altertümer zu Stuttgart aus dem Nachlasse des Prälaten Schwarz eine gleiche 60 cm hohe Gruppe, mit dem Hinzufügen, dass der vordern Frau beide Hände fehlen. In Stuttgart sah ich nur den Gipsabguss des heute in Berlin befindlichen Stückes, bei dem jedoch nur zwei Finger der linken Hand der vorderen Frau ergänzt sind.

Die Gruppe einer Grablegung Christi im National-Museum zu München (Birnbaumholz, teilweise bemalt, 29 cm hoch, 36 cm breit), welche Weber S. 53 der Werkstatt Riemenschneiders zuweist, gehört, wie der Katalog des Museums angiebt, wohl der schwäbischen Schule an. Bez. 1496.

Katalog, Bd. VI. Nr. 632.

VII. Tod der Maria.

1. Unterfränkisch, nur von Riemenschneiders Art beeinflusst ist das im Münchner National-Museum aufbewahrte Hochrelief mit dem Tode Mariae; früher bemalt, die Fassung in neuerer Zeit entfernt. Maria ruht in dem schräg von links oben nach rechts unten gestellten Bette, von den zwölf Aposteln umgeben, Johannes reicht ihr eine Kerze, während Petrus, das Haupt von der dreifachen Tiara gekrönt, sie mit dem Aspergill besprengt. 1,07 m hoch, 1 m breit. Aus Würzburg stammend.

Vgl. Weber S. 53. (»Werkstatt«). — Katalog des Museums Nr. 730; Abb. Taf. XXIII.

2. Ebenfalls unterfränkisch, aber ohne Beziehung zur Werkstatt Riemenschneiders ist das 94 cm hohe, 150 cm breite Relief mit dem Tode der Maria im Kunst- und Altertumsverein zu Würzburg. Besitzer: Herr kgl. Oberlandesgerichtsrat Kirchgessner.

Katalog der Ausstellung etc. von 1893 zu Würzburg Nr. 1244 («aus Riemenschneiders Werkstatt»).

VIII. Kreuzauffindung.

Aus dem Besitze von Bonitas-Bauer, Würzburg jetzt in München bei Kunsthändler Kneiss. Relief unbemalt. Abgesehen von der schön gearbeiteten Figur der Kaiserin, ist in diesem Stück nur die Hand eines Gesellen zu erkennen der freilich in Riemenschneiders Werkstatt gelernt haben mag. Vgl. Streit S. 26; Abb. Taf. 88 in umgekehrtem Abdruck. — Katalog der Ausstellung etc. von 1893 zu Würzburg. Nr. 1203.

IX. Gott Vater in trono,

Hochrelief mit freistehenden Teilen, 65 cm hoch 110 cm breit aus dem Besitze von Pickert in Nürnberg, als Werkstattarbeit bei Weber S. 46 und 47 wie folgt beschrieben: «Gott Vater sitzt auf dem Thronsessel, mit der Linken die Kugel haltend, die Rechte zum Segen erhoben. In der Höhe neben ihm schwebt die Taube. Zu seiner Rechten kniet links der Heiland mit dem Kreuze, rechts die Gottesmutter. In der Höhe befinden sich rechts und links je 2 geflügelte Engel. Unten knien rechts und links neben der Vorhölle, die Hände zum Gebete gefaltet, der Stifter und die Stifterin. Ihre Wappen sind neben ihnen angebracht.»

Diese Tafel ist mir unbekannt, Herr Pickert konnte über den Verbleib derselben keine Auskunft geben.

X. Johannes der Täufer, Evangelisten und Apostel.

a) Johannes der Täufer.

1. Im Besitze der katholischen Kirchenstiftung zu Hassfurt befindet sich eine lebensgrosse Figur Johannes des Täufers; Lindenholz unbemalt. Dieselbe zeigt dieselbe Anordnung, wie die

gleiche Gestalt auf dem Münnerstädter Hochaltar. Johannes ist bärtig mit reichem Lockenhaar gebildet, über dem härenen Bussgewand ist ein Manteltuch angeordnet, das er mit der Linken, auf der das Lamm ruht, emporhebt, während er mit der Rechten auf das Lamm deutet. Diese Arbeit ist aufs sorgfältigste durchgeführt und steht ganz auf der Höhe des Creglinger Altars, seine Entstehungszeit ist zwischen 1495 und 1500 anzusetzen. Vgl. Katalog der Ausstellung etc. von 1893 zu Würzburg. Nr. 1236.

2. Eine im Arrangement mit der vorigen übereinstimmende Gestalt des Johannes baptista, Lindenholz, 135 cm hoch, befindet sich im Welfenmuseum zu Hannover, nur dass hier die Rechte das auf dem linken Arm ruhende Lamm stützt. Nach der technischen Behandlung zu urteilen ist diese Figur später als die vorige entstanden; um 1510.

Vgl. Weber S. 57. — Streit S. 17; Abb. Taf. 25 in umgekehrtem Abdruck.

3. Johannes der Täufer im historischen Verein zu Würzburg, Lindenholz unbemalt, flachrelief geschnitzt, 133 cm hoch, ähnlich, wie die vorige Gestalt angeordnet, jedoch ruht hier das Lamm auf einem Kistchen. Ergänzungen sind vorgenommen. Nur eine Werkstattarbeit. Vgl. Weber S. 23.

4. Die beiden Johannes im Kensington Museum zu London, welche Streit S. 18 erwähnt und Taf. 45 abbildet haben mit Riemenschneider nichts zu thun und sind nicht einmal unterfränkisch, (vielleicht niederbayrisch?)

b) Evangelisten.

1. Johannes der Evangelist im Welfenmuseum zu Hannover ist als Gegenstück zu Johannes bapt. (oben Nr. 2) aufgestellt und von gleicher Grösse. Das Haupt ist von reichem Lockenhaar umrahmt; in der Linken hält er das geschlossene Evangelienbuch mit der Rechten hebt er das Obergewand in die Höhe. Wohl nur eine Werkstattarbeit; um 1510. Vgl. Weber S. 57. — Streit S. 17; Abb. Taf. 25 in umgekehrtem Abdruck.

2. Johannes der Evangelist in der Antoniuskapelle zu Grosslangheim. In Levitentracht mit der Linken das Evangelienbuch gegen die Brust drückend mit der

Rechten das Obergewand in die Höhe nehmend. An Arbeiten von Riemenschneider erinnernd, wohl von dem öfter erwähnten Meister in Grosslangheim gefertigt.

3. Johannesbüste im National-Museum zu München; Holz gefasst und vergoldet, 38 cm hoch. Jugend-



XXVIIIa. Evangelist Markus. Kgl. Museum Berlin.

licher Kopf mit dichtem kurzgelocktem Haare, welches von einer Schapel umwunden ist; das goldene Obergewand ist mit einem breiten umgeschlagenen Kragen mit Brokatmuster besetzt. Mitten in der Brust ist eine runde Reliquienthecke angebracht. Am unteren Teile sowie an der Haarpartie über der Stirn beschädigt; die Nase ist vollständig ergänzt. Eigenhändige gute

Arbeit Riemenschneiders; c. 1505. Im Katalog des bayr. National-Museums Bd. VI. Nr. 703; Abb. Taf. XXII als «St. Sebastian?» bezeichnet. Als solcher würde er wohl unbekleidet dargestellt sein.

4—7. Die vier Evangelisten im kgl. Museum



XXVIIIb. Evangelist Matthaeus. Kgl. Museum Berlin.

zu Berlin. Sitzbilder, rund gearbeitet, Lindenholz, unbemalt.

a) Markus, dreiviertel nach rechts gewendet, in einem Lehnstuhl sitzend, hält in beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch, in dem er liest. Er trägt ein lose die Gestalt umgebendes langes Gewand mit breitem umgeschlagenen Kragenstück.

Sein lockiges, bartloses, ältliches Haupt ist mit einer Tuchmütze, bedeckt, ähnlich wie der mutmassliche Stifter auf den Flügeln des Münnerstädter Magdalenenaltars, mit dessen Gewandung und Gesichtstypus diese Figur grosse Verwandtschaft zeigt. Zu seinen Füssen liegt sein Tier, der Löwe.



XXVIIIc. Evangelist Lukas. Kgl. Museum Berlin.

b) Matthaeus, ebenfalls dreiviertel nach rechts gewendet sitzt auf einem Bänkchen, in das für die Apostel charakteristische Idealgewand mit darüber drapiertem Mantel gekleidet. Er hält mit der Linken eine Schriftrolle im Schosse, während die Rechte in der Geste des Redners erhoben ist. Das mit reichem herabwallendem Lockenhaar geschmückte

bärtige Haupt ist ähnlich dem Andreas auf dem Creglinger Altar gebildet.

c) L u k a s sitzt dreiviertel nach links gewendet im gleichen Costüm wie der vorige, auf dem lockigen unbärtigen Haupte eine ähnliche Mütze wie Markus tragend, mit der



XXVIIId. Evangelist Johannes. Kgl. Museum Berlin.

Rechten einen Bausch des Manteltuches auf das auf dem rechten Knie liegende geschlossene Buch drückend, mit der Linken den Hals des neben seinen Füssen liegenden Ochsen streichelnd.

d) J o h a n n e s, in das gleiche Gewand gehüllt, sitzt nach links gewendet vor einem Pult, auf dem ein aufgeschlagenes

Buch liegt, in das er mit der linken Hand deutet, während die Rechte in Rednergeste ein wenig erhoben ist. Der Mantel fällt in grossem, einfachen Wurf über die linke Schulter herab. Der linke nackte Fuss schaut unter dem Kleide hervor. Das schwermütige Antlitz ist von reichem schön erfundenem Lockenschwall umgeben. Diese vier Gestalten gehören offenbar zusammen, und lassen ahnen, wie Riemenschneider etwa jene heute nicht mehr vorhandenen vier Evangelisten in der Predella des Münnerstädter Altares wird dargestellt haben. Ihre künstlerische Vollendung und technische Durchbildung stellt sie auf die gleiche Höhe mit den Aposteln auf dem Creglinger Altar, so dass sie mit zu den besten Arbeiten von des Meisters Hand zu zählen sind c. 1495—1500. Im Museum zu Berlin als Arbeiten des «Creglinger Meisters» bezeichnet. — Abb. hier. Taf. XXVIII a—d.

8. Matthaeus? im National-Museum zu München. Flachrelieffigur ohne Fond. Lindenholz jetzt unbemalt. Sitzend mit leichter Wendung nach rechts, mit der Linken auf dem Schosse ein geschlossenes Buch haltend, auf das er die Rechte legt. 49 cm hoch. Sicher von Riemenschneider abhängig, zeigt die etwas fremde Behandlung des Kopfes doch nur die Hand eines Gesellen. Vgl. Weber S. 28. — Streit S. 18; Abb. Taf. 36 in umgekehrtem Abdruck, dort als Prophet Jeremias bez. — Katalog. Bd. VI. Nr. 708; Abb. Taf. XXIII. (als Apostel bez.)

c) Apostel.

1a. Andreas in der Kapelle des Ehehaltenhauses zu Würzburg. Lindenholz bemalt. In der Tracht der Apostel, legt den rechten Arm durch die oberen Schenkel des neben ihm stehenden Astkreuzes, während der linke Arm den Mantel emporhebt. Beide Hände halten ein geschlossenes Buch. Das lockige, bärtige Haupt mit wehmütigen, ältlichen Zügen ist geneigt. Gesicht und Hände sind gut gearbeitet. Pendant zu der weiter unten zu beschreibenden h. Barbara (jetzt im historischen Verein). Sicher aus Riemenschneiders Atelier; um 1505. — Vgl. Weber S. 17. — Streit S. 26; Abb. Taf. 93 in umgekehrtem Abdruck.

1b. Andreas. Der von Weber S. 46 genannte Andreas im Germanischen Museum zu Nürnberg, Lindenholz unbemalt, 102,8 cm hoch, im rechten Arm das Kreuz, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch haltend, ist nicht einmal unterfränkisch geschweige denn von Riemenschneiders eigner Hand. Vgl. Katalog der Originalskulpturen des Germanischen Museums zu Nürnberg. Nr. 230 «nürnbergisch? 1490—1510».

2a. Jacobus der Aeltere im National-Museum zu München, aus der Sammlung Streit. Lindenholz jetzt unbemalt, fast lebensgross (148 cm hoch), stehend mit Pilgerhut, in der Rechten den Pilgerstab, mit der Linken den Mantel über die Schultern ziehend, barfüssig. Nach der Behandlung des Gewandes und der Ausbildung der Gesichtsteile zu urteilen nicht vor Vollendung des Blutaltares entstanden. c 1505. Sicher eine eigenhändige Arbeit Riemenschneiders, auf Farbenfassung berechnet. Vgl. Weber S. 28; Abb. S. 27. — Streit S. 18; Abb. Taf. 38 umgekehrt. — Bode S. 172. — Katalog. Bd. VI. Nr. 701; Abb. Taf. XXIII.

2b. Markert in Würzburg hat zwei Flachreliefs ohne Fond erworben einen Jakobus den Aelteren und eine h. Barbara darstellend, sehr beschädigt mit dick aufgetragener Fassung; welche nur der Schule des Meisters angehören dürften.

3. Petrus. Weber erwähnt S. 54 im Besitze von Seitz-Külsheim (jetzt Freiburg i. B.) eine holzgeschnitzte Figur des h. Petrus, 92 cm hoch, welche in der Linken ein Buch, mit der Rechten die Schlüssel hält (etwas ergänzt). Herr Seitz teilte mir mit, dass eine solche Figur seines Wissens niemals im Besitz seiner Familie gewesen sei.

Dagegen sei hier nochmals auf das schöne Flachrelief in der Karlsruher Sammlung von c. 1500 hingewiesen, das unten in Anhang II, bei den Petrusdarstellungen erwähnt wird.

4. und 5. Petrus und Paulus. (Pendants.) Lindenholzbüsten unbemalt, 54 cm hoch, im Besitze des Herrn Hofrath Schäfer in Darmstadt. Petrus ist sehr ähnlich der gleichen Darstellung an den Strebepfeilern der Marienkapelle zu Würzburg, er hält in der Rechten den Schlüssel, in der Linken ein Buch. Paulus mit ernstem Antlitz, langbärtig, hält das geschlossene Buch und das Schwert, das Zeichen seines Mar-

tyriums. Beide stammen aus der Sakristei zu Wernfeld am Main und waren ursprünglich polychrom gefasst. Jetzt nach der Säuberung tritt die scharfe Behandlung des Holzes, welche auf Milderung durch die Fassung berechnet war, sehr deutlich hervor. Nach der Art der Bildung der Gesichtsteile zu urteilen müssen diese Arbeiten zur Zeit der Vollendung des Blutaltares entstanden sein (etwas derber Realismus), also um 1505 oder 1506. — Vgl. Weber S. 55. — Streit S 15; Abb. Taf. 14 in umgekehrtem Abdruck.

6. und 7. Petrus und Paulus im National-Museum zu München. Lindenholz, einst bemalt, ganze Gestalt aufrecht stehend, in der Linken ein Buch in der Rechten die Attribute haltend. (Das Schwert des Paulus ist moderne Ergänzung) 91 cm hoch. Pendants. Riemenschneider nahe verwandt, vornehmlich der Petrus, weniger der Paulus sind sie sicher von einem unterfränkischen Meister gearbeitet, welcher der Werkstatt Riemenschneiders nahe stand und zwar zur Zeit der höchsten Blüte. c. 1500. Vgl. Katalog. Bd. VI. Nr. 719 und 720; Abb. Taf. XIX.

XI. Männliche Heilige.

1. Antonius im Ursulinerkloster zu Würzburg. Holz, neu gefasst. In Eremitentracht sitzt der Heilige das Antlitz gen Himmel erhebend mit langem lockigen Bart, in der Rechten ein (modernes) Stabkreuz haltend, am Handgelenk die Glocke tragend, mit der Linken ein Gebetbuch im Beutel fassend. Der faltenreich um die Schulter und auf den Knieen drapierte Mantel zeigt in den Motiven nahe Verwandtschaft mit Riemenschneider, doch scheint dieses gut gearbeite Werk von einem andern Würzburger Meister gefertigt zu sein, der sich an unsers Meisters Kunst gebildet hat. Unterfränkisch um 1500.

2. Ein stehender h. Antonius in der Antoniuskapelle zu Grosslangheim, in übertrieben schlanken Verhältnissen gehört wohl dem oft erwähnten Meister dieses Städtchens an, der sich in diesem Werk bereits sehr dem Einfluss Riemenschneiders entwachsen zeigt.

3. St. Burkhard, auf Schloss Mainberg, Brustbild,

Holz bemalt, 81 cm hoch; hält in der Linken den Bischofstab, die Rechte zum Segen erhoben; in bischöflichem Ornat. Späte Arbeit im Charakter der Werkstatt Riemenschneiders. Vgl. Weber S. 31. — Streit. S. 18 und 19; Abb. Taf. 47 (umgekehrt).

4 a und b. Zwei Statuen eines h. Burkhard und h. Brunno neben dem Hochaltar in der Pfarrkirche zu Stettbach, welche Weber S. 40 Riemenschneider zuschreibt, zeigen in ihrer schwächlichen, handwerklichen Ausführung kaum Erinnerungen an unsern Meister und sind nur als ganz minderwertige Stücke zu bezeichnen.

5. a—d. Vier Heilige im kgl. Museum zu Berlin aus den Nischen eines Altares in der kath. Pfarrkirche zu Kitzingen stammend. Eine zeitlang im Besitze von C. Wörl zu Würzburg. Je zwei der Gestalten sind gleich gross.

a) H. Erasmus mit der Winde in bischöflichem Ornat mit lebhaft bewegtem Gewand, dessen Saum zierlich ausgefranst ist. In der Linken den Hirtenstab haltend. 140 cm hoch. Museumsnummer 321.

b) H. Benedict (Streit nennt ihn Kilian). In der Rechten das Regelbuch in der Linken das Pedum haltend. 140 cm hoch. Museumsnummer 322.

c) H. Valentin ebenfalls in bischöflichem Ornat; in der Rechten ein Buch haltend, mit der Linken das Pedum, um welches in lebhaftem Schwung das am Saume ausgefranste Messgewand drapiert ist. Zu Füssen des Heiligen liegt ein kleines Figürchen. 160 cm hoch. Museumsnummer 323. —

d) H. Elisabeth, (welche hier in der Reihe der zusammengehörigen Figuren genannt werden muss). Das jugendliche Haupt mit breiter Haube bedeckt, worauf eine gothische Krone befestigt ist. Die Sendelbinde ist von der rechten Seite vor der Brust zur linken Schulter herübergeführt. In der Rechten hält sie die Kanne, die Linke drückt das lebhaft bewegte Manteltuch gegen den Leib. Die Gestalt ist in die Moderobe mit weiten faltigen Aermeln und hochsitzender Taille gekleidet. 160 cm hoch. Museumsnummer 324.

Diese vier Figuren sind heute unbemalt, waren aber sicher ursprünglich auf Farbenfassung berechnet, worauf die etwas

scharfe Behandlung hindeutet. In ihrem jetzigen Zustand machen sie einen ziemlich manirierten Eindruck, sind aber immerhin zu den besseren Arbeiten des Meisters zu zählen, besonders gilt dies von den beiden kleineren Bischöfen. Nach der ganzen technischen Durchbildung zu urteilen, ist ihre Entstehungszeit wohl nicht viel später als die des Blutaltars zu Rothenburg, also zwischen 1505—1510 anzusetzen. Vgl. Weber S. 56. — Streit S. 14; Abb. Taf. 6a und 7a. — Bode S. 173.

6. H. Georg, im kgl. Museum zu Berlin. Holz unbemalt. In voller Rüstung sitzt der heilige Ritter auf dem Pferde, das nach links springend mit den Vorderhufen den Kopf des sich am Boden windenden Drachen niederdrückt. Georg holt mit der Rechten einen Zweihänder schwingend zum Schlage aus, während er mit der Linken die herabhängende schön verzierte Schwertscheide erfasst. Das jugendliche Haupt ist mit der Sturmhaube bedeckt, der ganze Körper steckt in einer reichgezierten Rüstung, welche an jene des Ritters von Schaumberg auf dessen Grabmal in der Marienkapelle zu Würzburg erinnert. Das kleine gedrungene Pferd ist dem Meister nicht recht gelungen. Als Ganzes betrachtet gehört dies originelle Stück zu den besseren Arbeiten des Meisters aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Ursprünglich war noch Zaumzeug aus Leder angebracht, das erst in neuester Zeit entfernt wurde. Vgl. Weber S. 56. — Streit S. 14; Abb. Taf. 7. —

7. Heiliger Gregor in der Pfarrkirche zu Bibra. Lindenholz, ursprünglich gefasst; mit der dreifachen Tiara gekrönt, sitzend mit der Linken ein geschlossenes Buch im Schosse haltend, die Rechte hielt das Pedum (abgebrochen) 130 cm hoch. Schlecht erhalten. Wohl die einzige eigenhändige Arbeit Riemenschneiders in der Pfarrkirche zu Bibra; aus guter Zeit um 1505.

8. St. Kilian in derselben Kirche zu Bibra, Lindenholz mit Resten alter Fassung, stehend, in der Rechten hielt er das Schwert nach oben gerichtet (die Klinge ist abgebrochen), in der Linken das Pedum (nur ein Stück des Sudariums erhalten) in bischöflichem Ornat; aus der Werkstatt Riemenschneiders stammend c. 1510—1520. Vgl. Streit S. 14: Abb. Taf. 9 (umgekehrt); — Katalog der Ausstellung etc. von 1893 zu Würzburg Nr. 1192, «St. Burkhardus bezeichnet».

9. Der h. Kilian in der Spitalkirche zu Iphofen, welchen Weber S. 45 der Werkstatt Riemenschneiders zuweist, gehört nur der unterfränkischen Schule an und ist äusserst handwerklich. In bischöflichem Ornat in der Linken das Schwert, mit der Rechten den Hirtenstab haltend, fast lebensgross. Lindenholz in neuer Fassung.

10. H. Liborius in der Franziskanerkirche zu Rothenburg o. d. Tauber, vom Jahre 1492, Sandsteinfigur, aufrecht stehend in bischöflichem Ornat, auf der Rechten liegt ein aufgeschlagenes Buch, die Linke hält das Pedum (abgebrochen), die Gewandung sowie die Bildung des Antlitzes ist der Kunst Riemenschneiders entsprechend, so dass wir hier ein frühes datiertes Werk des Meisters selbst annehmen können. Unter der Konsole worauf der Heilige steht sind zwei Wappen angebracht. Vgl. Bode, S. 166, dort als der Werkstatt des Creglinger Meisters angehörend bezeichnet.

11. H. Nicolaus im historischen Verein zu Würzburg, (Besitzer: der Magistrat von Würzburg) Lindenholz unbemalt, flachrelief ohne Fond, stehend, lebensgross, im bischöflischen Ornat in der Linken das Pedum, in der Rechten ein Buch mit daraufliegenden Früchten haltend. Aus dem Ehehaltenhaus zu Würzburg stammend. 120 cm hoch.

Werkstattarbeit. Vgl. Weber S. 22. — Streit S. 26; Abb. Taf. 92. (umgekehrt). — Katalog der Ausstellung etc. von 1893 zu Würzburg Nr. 1301.

12. H. Nicolaus in einer Nische der Umfassungsmauer des Ehehaltenhauses zu Würzburg. unbemalt, $^2/_3$ lebensgross ist ebenfalls eine Werkstattarbeit. Vgl. Weber S. 17.

13. H. Nikolaus in der Pfarrkirche zu Ochsenfurt, Lindenholz neu gefasst, in bischöflichem Ornat stehend, scheint nach der Behandlung der Gewandung wohl von des Meisters eigener Hand gefertigt, sicherlich aber in seinem Atelier entstanden zu sein.

Vgl. Bode S. 174.

14. Nur den von Riemenschneider abhängigen unterfränkischen Schulcharakter zeigt eine sitzende übertünchte Holzfigur eines h. Nikolaus an einem Privathause der Hauptstrasse zu Eibelstadt.

15. Ebenfalls nur der Schule des Meisters gehört eine hochrelief geschnitzte Figur eines h. Urban im Besitze der Kirchenverwaltung zu Pfaffenhausen an. Vgl. Katalog der Ausstellung etc. von 1893 zu Würzburg Nr. 1264.

15a. St. Wolfgang in der Pfarrkirche zu Unter-Altenbach im Spessart. Lindenholz neu bemalt, 90 cm hoch, aus dem fränkischen Carthäuserkloster Grünau stammend. Stehend im bischöflichem Ornat, auf der Rechten die Kirche tragend, mit der Linken den Stab haltend. Ziemlich rohe Arbeit der Werkstatt Riemenschneiders. Vgl. Weber S. 25.

16. St. Wolfang in der Pfarrkirche zu Obersinn, Lindenholz neu gefasst, in bischöflichem Ornat, stehend, in der Rechten ein Buch, in der Linken den Stab haltend, zu Füssen die Kirche, ist nur eine handwerkliche Arbeit mit unterfränkischem Schulcharakter. Vgl. Weber S. 37. — Katalog der Ausstellung etc. von 1893 zu Würzburg Nr. 1263 «um 1500».

16a. Nur aus der Werkstatt Riemenschneiders stammt ein St. Wolfgang im Besitze der Familie Bonitas-Bauer zu Würzburg. Vgl. Katalog der Ausstellung. Nr. 1208.

17. Die flachrelief geschnitzte Figur eines St. Wolfgang (125 cm hoch) im National-Museum zu München aus Eschenbach in Franken stammend, welche Weber S. 53 Riemenschneider zuschreibt, hat mit unserm Meister nichts zu thun. Vgl. Katalog des bayr. National-Museums. Bd. VI. Nr. 1243. Abb. Taf. XXIII «um 1520».

18. Ebenso kann ihm die in Sandstein ausgeführte sitzende Gestalt desselben Heiligen an der Aussenwand der St. Wolfgangskirche zu Rothenburg nicht zugeschrieben werden, welche Weber für Riemenschneider in Anspruch nimmt. Datiert: 1492. Vgl. Weber S. 52 und Merz, Rothenburg. 1856. S. 144.

19. Dagegen bewahrt die h. Blutkapelle in der Jakobskirche zu Rothenburg eine stehende in Lindenholz geschnitzte Gestalt eines heiligen Bischofs (mit Resten alter Fassung) auf, welche sicher der Werkstatt Riemenschneiders entstammt. Mit der Rechten hielt er das Pedum (abgebrochen), mit der erhobenen Linken hält er ein aufgeschlagenes Buch, das Untergewand ist um die Hüften mit einem Strick gegürtet,

der darüber gelegte Mantel zeigt ein ähnliches Motiv, wie der des h. Benedikt (Kilian) im kgl. Museum zu Berlin (Museumsnummer 322) in umgekehrtem Sinne. Die Ausführung lässt nur auf die Hand eines Schülers des Meisters schliessen.

20. Der Katalog der Ausstellung etc. von 1893 zu Würzburg führt unter Nr. 1298 einen Bischof nach Riemenschneider im Besitze von Leo Wörl, Würzburg an, der mir nicht bekannt ist.

Heilige in Levitentracht.

1. H. Lorenz in der Pfarrkirche zu Stettbach; Lindenholz, neu gefasst, 118 cm hoch, stehend, jugendlich mit der Rechten ein aufgeschlagenes Buch gegen die Brust drückend, in der Linken der Rost und die Siegespalme haltend. Sehr mässige Arbeit mit unterfränkischem Schulcharakter, von Weber dem Meister selbst zugeschrieben. Vgl. Weber S. 40. — Streit hat die Abbildung vor der letzten Restauration genommen und nennt ihn Totnau.

2. und 3. H. Lorenz und Stephan in der Gontard'schen Sammlung zu Frankfurt am Main, Lindenholz, alte Fassung, etwa $^3/_4$ lebensgross, stehend, in Levitentracht. Lorenz hält in der Rechten ein Buch mit der Linken den Rost, die Gestalt ist langgestreckt das jugendliche lockige Haupt erinnert an den h. Lorenz am Grabmal des Lorenz von Bibra im Dom zu Würzburg. Stephanus hält in der Rechten ein Buch in der Linken einen Palmzweig im Faltenbausch des Uebergewandes liegen die Steine, die Zeichen seines Martyriums. — Nicht vor 1505 entstanden; Stephanus könnte etwas früher sein.

Vgl. Weber S. 57. — Streit S. 16; Abb. Taf. 23. — Bode S. 165, «Creglinger Meister».

4. Stephanus im historischen Verein zu Würzburg. Lindenholz, unbemalt, 77 cm hoch, auf einem Bänkchen sitzend, zeigt ein jugendliches dem Johannes ähnliches Haupt mit reichem Lockenhaar, fein gearbeitete Hände und guten Wurf des am Saume zierlich ausgefransten Diakonatsgewandes, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch, mit der Rechten das Obergewand fassend, auf dem drei Steine liegen. Diese Figur gehört zu den guten eigenhändigen Arbeiten des

Meisters und ist sorgfältig durchgebildet. Aus der Zeit des Blutaltars, um 1505.

Vgl. Becker S. 19. — Weber S. 22. — Katalog der Ausstellung etc. von 1893 zu Würzburg Nr. 1240.

5. und 6. Rochus und Sebastian am Eingang zum Chor in der Marienkapelle zu Würzburg. Rochus ist in Pilgertracht dargestellt, die Rechte schlägt den Mantel zurück und weist auf eine am Oberschenkel befindliche Pestbeule; hierdurch als Patron gegen die Pest charakterisiert. Vgl. Stadler, Heiligenlexikon. Bd. 5. S. 114. — Beide sind gute Arbeiten der Werkstatt des Meisters: um 1510. Vgl. Weber S. 20. — Bode S. 168, nennt den Rochus Jakobus den Aelteren.

7. und 8. St. Michael und St. Sebastian auf dem Hochaltar in der Michaelskirche zu Ochsenfurt, Lindenholz in neuer Fassung, von Weber Riemenschneiders Hand zugeschrieben, zeigen sie nichts, was auch nur an unsern Meister erinnert, ausser den gemeinsamen Zügen der ganzen unterfränkischen Schule. Vielleicht von demselben Meister, der die Madonna am Rathause gearbeitet hat. Vgl. Weber S. 37. — Streit S. 22 Abb. Taf. 67 umgekehrt, aber vor der letzten Bemalung.

9. Heiliger in Levitentracht im kgl. Museum zu Berlin. Aus Tauberbischofsheim stammend, 1896 von Herrn Geh.-Rat Lessing dem Museum geschenkt. Lindenholz mit alter Fassung. Langgestreckte Figur; hält in der Rechten ein Buch, die Linke hebt das Obergewand empor. Charakteristische Arbeit der späten Zeit. c. 1515—1520.

10. Heiliger in Levitentracht neben dem Hochaltar in der Pfarrkirche zu Hofheim. Lindenholz, neu gefasst, lebensgross, gehörte nach Weber, wohl zu einer Gruppe der drei Frankenapostel und stellt den h. Totnan dar. Durch Kauf kam die Figur von Würzburg an seinen jetzigen Standort. Aehnlich wie die vorige aufgefasst; mit der Rechten ein Buch gegen die Brust drückend, mit der Linken das Obergewand emporhebend. Um 1515—1520. Vgl. Weber S. 27.

11. Heiliger in Levitentracht im historischen Verein zu Würzburg. Lindenholz, heute unbemalt, flachrelief geschnitzt; mit der Linken, an der die Manipel sichtbar

ist, ein Buch vor der Brust haltend und zugleich das Obergewand emporhebend, die Rechte lose auf den Oberschenkel auflegend. Gesicht und Hände, sowie die Gewandung sind sorgfältig durchgeführt, wohl eine eigenhändige Arbeit des Meisters aus späterer Zeit. c. 1515—1520.

12. und 13. Zwei Heilige in Levitentracht in der Pfarrkirche zu Bibra. Lindenholz, flachrelief geschnitzt, einst bemalt. Der eine sehr beschädigt. Der andre ist eine direkte Nachahmung des unter Nr. 11 aufgeführten Heiligen, auf dem Buche sind drei Steine angebracht, wodurch diese Gestalt als h. Stephanus charakterisiert wird. Ganz handwerkliche Gesellenarbeiten, ohne jeden künstlerischen Wert.

XII. Reliefplatte mit der Darstellung der vierzehn Nothelfer in der Kirche des Hofspitals zu Würzburg.

Lindenholz, heute mit brauner Oelfarbe gestrichen, 160 cm lang, 110 cm hoch. Dargestellt sind in etwa 30 cm hohen Figuren, Georg, Blasius, Erasmus, Pantaleon, Veit, Christoph, Dionys, Cyriak, Achatius, Eustach, Aegid, Margareta, Katharina und Barbara. «Johann von Alendorf Probst des Stifts St. Burkhard und Kanzler des Herzogtums hatte das im Mainviertel liegende Spital zu den vierzehn Nothelfern jetzt «Hofspital» gestiftet.» Weber schreibt nun weiter «1494 liess er durch Riemenschneider eine Darstellung dieser Schutzheiligen fertigen, welche nun im Schiffe der Kirche an der rechten Wand befestigt ist.» Worauf diese so bestimmte Zuweisung sich gründet ist mir unbekannt, jedenfalls stimmt sowohl die Jahreszahl 1494 nicht mit den bei den Figuren verwendeten Kostümen überein, welche zum mindesten erst nach 1500 getragen wurden, zum zweiten ist aber auch die Arbeit, die gedrungenen Gestalten mit den runden Köpfen, den gedunsenen Gesichtern und hervorquellenden Augenlidern, Riemenschneider so fremd, dass selbst der Ausweg, den Bode nimmt, dies Stück als nur von Gesellen des Meisters gearbeitet zu denken, nicht haltbar ist. Es zeigt einen ganz andern, Riemenschneider vollständig fern stehenden Stil und ist gewiss von einem der zahlreichen anderen Würzburger Meister gearbeitet, sicherlich aber nicht vor 1510. Sollte

die Zuweisung Webers sich auf eine Urkunde stützen, so wäre nur die Erklärung möglich, dass Riemenschneider die Arbeit aus irgend einem Grunde der Werkstatt eines befreundeten Meisters zugewiesen hat. Vgl. Becker S. 8. — Weber S. 17. — Streit S. 26; Abb. Taf. 87 umgekehrt. — Bode S. 169. — Katalog des Ausstellung etc. von 1893 zu Würzburg Nr. 1576. («Relief der 14 Nothelfer von einem fränkischen Meister Anfang des 16. Jahrhunderts, worauf die Trachten hinweisen.»)

XIII. Weibliche Heilige.

1. St. Barbara im historischen Verein zu Würzburg. Aus der Kapelle des Ehehaltenhauses, war dort als Pendant zu Andreas am Triumphbogen aufgestellt. Lindenholz neu gefasst; die Krone ist nicht zugehörig. Die Heilige ist aufrecht stehend in die Moderobe mit darüber gelegtem Mantel gekleidet. Reiches Lockenhaar fällt zu beiden Seiten über die Schultern herab. Der Kopf ist schön durchgebildet. In der Rechten hält sie das aufgeraffte Mantelende und den Kelch mit hohem Fuss, um den das vom Haupte geglittene Schleiertuch gewunden ist. Die Linke legt sie an den Leib. Die Gewandung ist sehr schön gelegt, die Hände aufs feinste durchgebildet. Die Figur scheint von der gleich zu beschreibenden Münchner Barbara abhängig zu sein und ist sicher in Riemenschneiders Atelier gearbeitet. c. 1506—1510. Vgl. Weber S. 17. — Streit S. 26; Abb. Taf. 93, umgekehrt.

2. St. Barbara im National-Museum zu München. Aus der Sammlung Streit 1890 erworben. Lindenholz heute unbemalt. 133 cm hoch. Mit der vorigen Gestalt bis auf die Spielfalten des Gewandes übereinstimmend, nur dass hier auf dem lockigen Haupte ein schön verzierter turbanartiger Kopfputz angeordnet ist, von dem das Schleiertuch herabfällt. Steht auf der Grenze zwischen der ersten und zweiten Gruppe der zweiten Periode und bereits unter dem Einfluss der Arbeit am Kaisergrabmal zu Bamberg. Es ist eine vortreffliche eigenhändige Arbeit des Meisters und wohl um 1506 entstanden. Vgl. Weber S. 28. — Streit S. 18; Abb. Taf. 40 umgekehrt. — Bode S. 172. — Katalog Bd. VI. Nr. 705; Abb. Taf. XXII.

3. Nur der Werkstatt des Meisters gehört eine heute unbemalte h. Barbara im Besitze des historischen Vereins zu Würzburg, welche an dem unteren Teile sehr beschädigt ist, es fehlt auch die rechte Hand, welche wohl den Kelch hielt. Auf dem Haupte war eine Krone angebracht, von der nur noch der Reif erhalten ist. Das Antlitz ist recht ansprechend gebildet. Die Linke hält einen Zipfel des von der rechten Schulter herabfallenden Mantels gegen den Leib gedrückt. Die Faltengabe ist etwas roh. Aus ziemlich früher Zeit.

4. Eine bei Weber S. 44 erwähnte Barbara im Besitze von Herings in Rattelsdorf, Eichenholz 106 cm hoch, habe ich nicht gesehen, da die Familie Herings von Rattelsdorf fortgezogen ist, unbekannt wohin. «Das Haupt deckt ein Turban, unter dem reiches Haar herabwallt. Das Gesicht ist zart und lieblich. In der Linken hält sie ein Buch, in der Rechten hatte sie wohl ein Schwert umfasst. Die Gewänder sind mit Verständnis für Schönheit behandelt. Das anmutige Kunstwerk erfreut den Beschauer.»

5. St. Barbara im Germanischen Museum zu Nürnberg. Lindenholz, unbemalt, 98 cm hoch. Mit reichem Lockenhaar, in der Rechten den Kelch haltend, mit der Linken das Manteltuch gegen den Leib drückend. Von Weber S. 46 der Werkstatt Riemenschneiders zugewiesen, vom Katalog des Museums als «seinen Einfluss» zeigend, bezeichnet, ist sie nicht einmal unterfränkisch (eher mittelfränkisch) obwohl sie nach Webers Angabe aus Würzburg stammen soll. (Riemenschneider hat die sogenannten «schweren» Augenlider selbst bei hinabblickenden Köpfen niemals gebildet!) —

6. und 7. Dorothea und Margaretha am Triumphbogen in der Marienkapelle zu Würzburg. (Pendants.) Lindenholz ohne Fassung. Dorothea in das modische Kostüm gekleidet zeigt in der Bildung des Antlitzes, dem Kopfputz und der Haartracht so nahe Aehnlichkeit mit der Kaiserin Kunigunde von den Reliefs am Grabmal zu Bamberg, dass sie sicherlich in derselben Zeit entstanden sein muss. Die vortrefflich behandelten Hände, welche ein mit Blumen gefülltes Körbchen halten, sowie das herrlich drapierte Manteltuch lassen sie in die Anfangszeit der 2. Gruppe der zweiten Periode setzen; um 1506 —

1508. Margaretha ist ebenfalls in das modische Zeitkostüm gekleidet, auf dem Haupte, von dem die Haare in zwei Lockenwellen herabfallen, liegt ein eigenartiger mit einem Tuche umwundener Kopfputz. Der Mantel fällt in langen Faltenzügen von



XXIX a. Dorothea in der Marienkapelle zu Würzburg.



XXIX b. Margaretha in der Marienkapelle zu Würzburg.

den Schultern herab und bildet vor den Knieen einen spitzen Zipfel. In der Linken hält die Heilige ein geschlossenes Buch, die Rechte hatte wohl eine Lanze gefasst, zu Füssen liegt ein Drache. Die Gewandung ist trotz des schönen Linienflusses etwas härter

behandelt, als bei der Dorothea, doch sind die beiden Figuren sicher zur selben Zeit entstanden.

Vgl. Weber S. 20; Abb. S. 21. — Streit S. 24 und 25; Abb. Taf. 79 umgekehrt. — Bode S. 168; Abb. der Dorothea S. 170. — Abb. hier Taf. XXIX. a und b.



XXX. H. Elisabeth im Germ. Museum zu Nürnberg.

8. H. Elisabeth im Germanischen Museum zu Nürnberg. Lindenholz, unbemalt, 133 cm hoch. Aus dem Besitze von Scharold in Würzburg. War sehr beschädigt und vom Holzwurm angegriffen. Die sehr schwierige Restauration der in zwei Teile gespaltenen Figur ist recht glücklich durch die Nürnberger Bildhauer Stärk und Längenfelder im Jahre 1883 ausgeführt worden. Auf Veranlassung von Dr. Essenwein gab Stärk, der die Hände ergänzte, in die Rechte eine Kanne, in die Linke einen Teller mit Brot und Obst. Elisabeth ist stehend im Zeitkostüm mit darüber geordnetem Manteltuch gebildet, das lockige Haupt deckt ein ähnlicher Kopfputz, wie ihn die eben beschriebene Margaretha trägt, hier feiner gearbeitet, wie überhaupt diese ganze Gestalt sehr sorgfältige Durchbildung der Details aufweist. Das Antlitz gleicht auffällig den Frauen auf den Reliefs des Kaisergrabmals in Bamberg, ebenso weist die Behandlung des Gewandes auf diese Zeit. Sicher eine eigenhändige Arbeit Riemenschneiders aus etwas späterer Zeit als die beiden vorigen Figuren. c. 1506—1510. Vgl. Weber S. 45 und 46; Abb. S. 43. — Streit S. 22; Abb. Taf. 65 umgekehrt. — Bode S. 172 und 173. Katalog der Originalskulpturen des Ger-

manischen Museums zu Nürnberg. Nr. 338; Abb. Taf. VII. Abb. hier Taf. XXX.

Die beiden Elisabethfiguren zu Münnerstadt und Berlin (aus Kitzingen) sind oben bereits beschrieben.







XXXIa. St. Magdalena im National-Museum zu München.

XXXIb. St. Walburgis? im National-Museum zu München.

9. St. Magdalena im National-Museum zu München, aus der Sammlung Martinengo. Lindenholz bemalt, 109 cm hoch. Stehend im Zeitkostüm, stark nach rechts ausgebogen, mit turbanartigem Kopfputz, mit der Linken das aufgeraffte Ende des

nur auf der linken Schulter aufliegenden Mantels an den Leib drückend und zugleich die Salbbüchse haltend, mit der Rechten nach dem Salbgefäss greifend. Diese liebliche, schlanke Frauengestalt gehört mit zu den anmutigsten eigenhändigen Werken Riemenschneiders aus der späteren Zeit, etwa zur Zeit der Vollendung des Kaisergrabmals entstanden. c. 1510—1515. Vgl. Weber S. 53. — Streit S. 19; Abb. Taf. 53 umgekehrt (Barbara bez.) — Katalog Bd. VI. Nr. 706; Abb. Taf. XXII. — Abb. hier Taf. XXXI a). —

10. St. Walburgis? im National-Museum zu München, aus der Sammlung Martinengo; (als Pendant zu der vorigen aufgestellt.) Lindenholz bemalt, stehend, 113 cm hoch, in Dominicale und Kinntuch, in der Tracht der Nonnen, mit beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch haltend, mittels dessen sie das aufgeraffte Mantelende an den Leib drückt. Der linke Fuss ist vorne ergänzt. Eine der schönsten Einzelfiguren von des Meisters Hand, mit lieblichem Gesicht, weich behandeltem Fleisch und herrlich gearbeiteten Händen. Der Mantel ist vorne sehr ähnlich dem der Maria im Mittelschrein des Creglinger Altares geordnet, mit unterhalb der Kniee querlaufendem Saum. Die Behandlung der Falten lässt auf die beste Zeit des Meisters schliessen. c. 1500—1505. Vgl. Streit S. 19; Abb. Taf. 53 umgekehrt (Veronica bez.). — Katalog Bd. VI. Nr. 702; Abb. Taf. XXII. — Abb. hier Taf. XXXI b.

— Weber weist S. 25 und 26 zwei weibliche Gestalten auf dem Marienaltar in der Pfarrkirche zu Grosslangheim dem Meister selbst zu, welche «köstliche Erscheinungen in anmutiger Haltung» seien. Gestalten, welche von des Meisters Hand herrühren könnten, und auf welche das Lob passte, habe ich in der Pfarrkirche nicht entdecken können.

Zwei Büsten weiblicher Heiliger.

11. Magdalenenkopf im Welfenmuseum zu Hannover, (jetzt städtisches Museum), von Scharold in Würzburg herstammend. Holz bemalt. Von reichem herrlich gearbeitetem Lockenhaar umgeben mit einem äusserst zierlich gearbeiteten Kopfputz und darumgewickelter zur rechten Schulter herab-

fallender Binde. Das fein gearbeitete Antlitz hat die charakteristischen Merkmale der Frauenköpfe am Kaisergrabmal, ebenso zeigt das sichtbare Stück der Gewandung die Modetracht mit am Halsausschnitt hervorschauendem Brustlatz und Busentüchlein. Dies hervorragend vornehm gegebene eigenhändige Werk



XXXII. H. Afra im National-Museum zu München.

Riemenschneiders ist wohl zwischen 1505 und 1510 entstanden. Vgl. Weber S. 57; Abb. S. 59. — Streit S. 17; Abb. Taf. 26 (als Barbara bez.).

12. Kopfreliquiar der h. Afra im National-Museum zu München, ehemals im St. Afra Kloster zu Würzburg. Lindenholz bemalt, 45 cm hoch. Büste mit herabwallendem

Haar und Kopftuch, dessen eines Ende über die linke Achsel herabfällt. Auf einem länglichen vorn in der Mitte stumpfwinklig ausladendem Sockel, einfach profiliert, mit sich überschneidenden vergoldeten Stäben verziert. Unter den Brüsten eine runde durch Glas verdeckte Höhlung. Am Sockel steht S. AFRA. Vorzügliches Beispiel einer vornehmen, eigenhändigen Arbeit des Meisters aus später Zeit. Der bereits bei der vorigen Figur hervortretende spätere herbere Gesichtstypus ist hier äusserst markant ausgebildet. Die enganliegende, oben rechtwinklig ausgeschnittene Robe, lässt beiderseits das die Brüste verdeckende Busentüchlein bogenförmig hervorschauen. Die technische Behandlung und der malerische Eindruck der (wahrscheinlich) alten Fassung giebt dieser Figur einen eigenen gewinnenden Reiz. Um 1515—1520. Vgl. Katalog Bd. VI. Nr. 707; Abb. Taf. XXII. — Abb. hier Taf. XXXII.

XIV. Köpfchen von Adam und Eva? im Kensington-Museum zu London.

(Birnbaumholz noch nicht 10 cm hoch, ohne den Sockel.)

Diese beiden gemeiniglich als Adam und Eva bezeichneten rund geschnitzten Köpfchen, «denen man die Ehre angethan hat sie als Schnitzwerke des Albrecht Dürer zu bezeichnen» werden von Weber und Streit Riemenschneider zugeschrieben, während Bode sie dem Creglinger Meister zuweist. «Derselbe übertrifft hier im kleinen Massstab selbst das, was die Nürnberger und Augsburger Medailleure in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts in ihren berühmten Buchsbaummodellen geschaffen haben.» Ja sie übertreffen wohl so ziemlich alles, was aus damaliger Zeit erhalten ist und würden selbst den modernen Franzosen alle Ehre machen. «Der Typus der edlen jugendlichen Köpfe, der scharfe Schnitt von Lippen und Augen, die Anordnung und Behandlung des Haares, namentlich die vollen Locken des herrlichen Adams, dessen inniger fast schwermütiger Ausdruck, endlich die weiche Behandlung des Fleisches sind ebensoviel charakteristische Eigenschaften des Meisters vom Creglinger Altar» — also Riemenschneiders. Das entzückend liebliche Kindergesichtchen der Eva mit dem leise geöffneten

Mund, dem kindlichen Blick und den rund um den Kopf gelegten Haaren steht an Reiz dem Adam nicht nach, und mutet in der Behandlung des Fleisches wie eine moderne Arbeit an. Die Bedenken, welche ich lange einer Zuweisung an Riemenschneider gegenüber empfunden, konnte allein die Ueberlegung entkräften, dass diese in kleinstem Massstab gehaltenen Köpfchen, als Kabinetstücke gedacht sind und daher bis ins Kleinste mit liebevollster Sorgfalt durchgeführt werden mussten, um ein Betrachten aus nächster Nähe zu gestatten, und zu dem in einem Material gearbeitet sind, das solche äusserste Feinheit zuliess. Es sind doch in den Köpfchen künstlerische Vorzüge, welche ich bei Riemenschneider nicht erwarten zu dürfen glaubte, freilich fehlt eben jedes überzeugende Vergleichsmaterial in solch kleinen Verhältnissen. Wenn Riemenschneider diese Arbeiten wirklich gefertigt hat, so setzen sie ihn unter die ersten Künstler seiner Zeit; er hat überhaupt nichts besseres geschaffen. Entstanden sind sie dann zur Zeit der höchsten Blüte, also etwa 1500. (Vielleicht könnte man bei dem Evaköpfchen an ein Portrait von Riemenschneiders Töchterchen Gertrude denken, welches damals etwa 14 Jahre alt gewesen sein könnte.) Vgl. Weber S. 67. — Streit S. 18; Abb. Taf. 44. — Bode S. 166; Abb. des Adam S. 167. —

XV. Engeldarstellungen.

1. Musizierende Engel im kgl. Museum zu Berlin. Lindenholz unbemalt. Sechs lockige ungeflügelte Engelsknaben in lebhaft bewegten Chorkleidchen sind teils halb, teils ganz knieend neben und hintereinander auf einer Wolke dargestellt. Die einen halten ein Notenblatt oder Gesangbuch, die andern spielen ein Musikinstrument, eine Trommel, zwei Flöten und eine Guitarre. Die meisterliche Behandlung der Köpfe und zierlichen Hände, sowie die schöne Anordnung der Gewänder kennzeichnen dies originelle Werk als eine eigenhändige Arbeit Riemenschneiders etwa aus der Zeit des Blutaltars zu Rothenburg. c. 1500—1505.

2. Zwei knieende, leuchterhaltende, geflügelte Engel in der Kapelle des Wolferstetterhofes bei

Külsheim; aus der Pfarrkirche zu Külsheim stammend. Holz, neu gefasst, 53 cm hoch, sich gegenseitig entsprechend. Liebliche Engelknaben mit reichem Lockenhaar, einfach geordneten Chorkleidchen und hübsch gearbeiteten Gesichtern und Händen. Sicher aus Riemenschneiders Atelier; um 1510—1515. Vgl. Weber S. 54.

3. Engel aus der ehemaligen Nikolaikapelle stammend, mit einem Fusse knieend. «In der Rechten den Fuss des hohen Leuchters haltend, während die Linke diesen umschlingt. Reiche Locken umwallen das liebliche Antlitz.» Mir nicht bekannt. Vgl. Weber S. 22.

4. Zwei knieende Engel. Gipsabgüsse im Besitze von Markert zu Würzburg, deren Originale verschwunden sind.

5. Vier schwebende Engel, von denen zwei geflügelt, zwei in Mäntel gekleidet sind, c. 75 cm hoch, in alter Fassung, hat Herr Bildhauer Behrens noch bei Etlinger gesehen und schreibt sie Riemenschneider zu; dieselben sind heute verschwunden.

6. Zwei schwebende geflügelte Engel im National-Museum zu München, aus der Sammlung Streit. Holz bemalt, einander entgegenfliegend; die Körper ausser Gesicht, Hals, Händen und Füssen, schuppenartig befiedert, um den Hals gelegt umflattert die Gestalten in lebhaftem unruhigem Schwung ein Mantel. Die Arme sind in der Stellung, als müssten die beiden einen Gegenstand durch die Lüfte tragen. Man ist versucht hier an ein Paar jener 7 Engel zu denken, welche im Mittelschrein des Magdalenen Altars zu Münnerstadt die Heilige gen Himmel trugen, die Grösse würde etwa stimmen, ebenso möchte die Entstehungszeit mit jener des Altares zusammenfallen, also c. 1490—1492 anzusetzen sein. Vgl. Weber S. 28. — Bode S. 172.

XVI. Figuren profanen Inhalts.

1. Es muss hier eines hervorragenden Werkes Erwähnung gethan werden, welches von Weber und Streit Riemenschneider zugewiesen wird, jedoch aus mehreren Gründen dem Meister

abzusprechen ist. Drei mit dem Rücken gegeneinander gekehrte nackte Figuren aus einem Stück in Holz geschnitzt c. 50 cm hoch, farbig gefasst in der Ambraser Sammlung zu Wien aus dem Stifte der Augustiner Chorherrn St. Florian stammend. Weber beschreibt die Gruppe folgendermassen: «einen jungen Mann, eine junge und eine alte Frau darstellend, und zwar alle nackt, jene beiden überaus schön, den jungen Mann mit dichtem Haar, die junge Frau mit dem lieblichsten Antlitze voller Züchtigkeit und Unschuld und mit lang herabfallenden Haarlocken; beide sind in einer gewissen Strenge gearbeitet, welche ihrer Blösse alles Anstössige benimmt. Die Alte ist widerlich zahnlos und sonst entstellt». Sie «sollen nichts anderes als die Vergänglichkeit der Jugend und Schönheit versinnlichen». — Eine aufmerksame Betrachtung des Werks liesse doch wohl eine andere freilich weniger naive Erklärung zu; jedenfalls ist der Blick und die Geste der jungen Schönheit nichts weniger wie züchtig, so dass diese Gestalt wohl eher das Gegenteil von Unschuld auszudrücken bestimmt ist. Dagegen scheint der Jüngling, übrigens beinahe noch ein Knabe, mit dem offenen unschuldigen Blick allerdings die Reinheit der Jugend zu repräsentieren. (Sein Schoss ist mit einem Schurz bedeckt.) Das alte mit allen Zeichen körperlichen Verfalls ausgestattete Weib, mit den verglasten stieren Augen und dem aufgerissenen zahnlosen Mund soll dann die durch Laster und Leidenschaften zerstörte Körperschönheit versinnlichen. Die beiden jugendlichen Gestalten ähneln freilich dem Adam und der Eva von der Marienkapelle zu Würzburg in der Stellung, der Jüngling erinnert auch im Ausdruck an Riemenschneider, doch zeigt sich in der Behandlung und Auffassung der Gesichtsteile eine unserm Meister fremde Note, zudem liegt in der Gebärdensprache dieser Figuren eine weit feinere und tiefere Charakterisierung ihrer innersten Gedanken, als Riemenschneider je auszudrücken versucht haben würde. Die vorzügliche Kenntniss des Nackten und der wahrhaft erschreckende Realismus bei der alten Frau weisen auf einen Meister hin, der schon ganz auf dem Boden der Renaissance steht und sicher erst spät im Anfang des 16. Jahrhunderts gearbeitet hat. Wo dieser zu suchen ist, lässt sich nicht bestimmen, die Verwaltung der

k. k. Kunstsammlungen zu Wien scheint an einen Oesterreichischen Schnitzer zu denken. Jedenfalls war der Künstler sehr bedeutend und nach diesem Stücke zu urteilen, Riemenschneider zum mindesten ebenbürtig. Vgl. Weber S. 68. — Streit S. 24; Abb. Taf. 75, umgekehrt. —

2. Lüsterfigur im Besitze von Broili in Würzburg. In Holz geschnitzt, einst bemalt, 55 cm hoch; einen weiblichen Oberkörper in der Modetracht darstellend. Das mit reichem Lockenhaar umgebene Haupt ist mit einem flachen barettartigen Hute bedeckt. Die Hände, von denen eine durch Behrens ergänzt ist, halten ein Wappenschild. Die Aermel zeigen geschlitzte Bausche, eine Modespielerei, die zu Anfang des 16. Jahrhunderts nach Analogie der Landsknechttrachten auch bei den Frauenkleidern üblich wurde, ebenso der gefältete Rock, von dem hier nur ein kleines Stück sichtbar ist. Das längliche Antlitz zeigt den späten Typus der Riemenschneiderschen Frauenköpfe. Wohl zwischen 1510 und 1520 entstanden. Einzige bekannte Profanfigur aus der Werkstatt Riemenschneiders. Vgl. Weber 24; Abb. S. 25.

Anhang.

I.

Urkunden den Hochaltar zu Münnerstadt betreffend: «Zu merken das durch Burgermeister mit andern des Rats und Bawmeyster der pfar˜kirchen zu Munerstat in beysein der wurdigen und erbarn Herr˜n Niklas von Ebern Comethure | Johans von arnstein pfarrers | Vincentz Purgan und Bastian von Schunter beide Burgkman˜ zu Munerstat, meyster Tieln Rymensehneider von Wirtzburgk, ein Werk einer Tafeln vff den hohen Altare der obgemelten pfar kirchen In Kore gehorig nach anzeige einer Visire Loblich zu fertigen, von Ostern zukünfftig vber ein Jare in solchem mittel aufzurichten fur hundert vnd funffundviertzig gulden verdinget [= ungefähr 1000 Mark heutigen Geldes]. Der man Im itzunt anfenglich vff Kiliani dryssig gulden zuvor heraussgeben sol und ist sunderlich abgeredt was sich von ysenwergk an solcher Tafeln zu v˜fassen geburt des solichs vom gotshauss sundlich bezalt und sol auch die Tafel vom gotshauss herauf gefurt auch der meyster Divil er die Tafeln uffricht mit Kost verlegt werde. Doch so sol der gemelt meinster Tiel die Tafeln im furen auch mit aller bewarung versorgen, alles angeverde. Des alles dieser Zettel zwen gleichlichs useinander gesniten und gleichen teil einer ubergeben | gescheen Sampstag nach Johan˜is baptiste Anno Don˜i LXXXX.»

Das nächste Schriftstück gibt nun die genaue Vorschrift an, nach welcher der Meister den Altar zu fertigen hatte.

«Briff wie man das taffel verdingt und meinster Dillu daran geben hadt. Wass die Taffel am hochen Altar der Pfarrkirch

zu Munerstadt zu schneiden und zu Mahlen, beedes zusammen gebunden.»

«Zu anfangs sol die tafel drei gross geschnitten bilder haben in dem innerlichen corp˜ und sol in der mitte sten marien magdalen wy sie die VII engel in der wusteneiung auff erheben in einem rawen gewandt wy man sant Johan˜es den tevfer malet. Und uff yeder seyten d˜ey engel mit ausgestreckten leybern und der sybent engel ob dem hewpt mit eyner Kron und under iren fussen sol sten eyn altare gezirt mit licht lewcht˜ vnd ander zirheyt wy zu einem altar geburt und neben dem altare ein Wustung mit felsen steyn bawmen Krewtern und anderen.

Ith. zu der rechten handt In dem corpus sol sten der heylige sant Kilian mit eynem bischofflichen gewant und das swert in der rechten handt.

Ith. zur der linken handt. Im corpus sol sten dy heylige Frau sant Elisabethe mit königlicher zyrheyt nachdem sie ein königl. tochter gewest ist von Ungarn und soll haben in ir handt eyn weyssbrot mit einer zynen Kandel und vor ir sol knyen eyn armer Mensch das almoss von ir begert.

Ith. oben in dem tabernackel sollen sten drey gehewss. Und in dem mittler sol sitzen got Vater in seyner maiestat und eijn crucifix in seyne˜ schoss und der heylig geyst in gestalt einer tawben sweben obern hewpt des crucifix.

Ith. zu der rechten hand — im tabernackel sol stehen ein hübsch marienbilde.

Ith. zu der linken handt — im tabernackel sol sten der heylig sant Johanss der zwölfbotn und evangelist auch uff das zirlichst.

Ith. zu oberst im tabernackel in eynem besundern Gehewss der heylig sant Johanss der tewffer in eynem rawen Kleydt der sol dewten mit dem finger uff dass osterlamp.

Darob sol sten der Knopff der tafel mit Lewberg.

Ith. Unden in dem sarch under dem corpus darin sollen sten die vier evangelisten mit brustbilder iglicher mit seyner gestalt und vor eynem iglichen sol sten sein tire, nach dem die evangelisten iglicher figurirt ist also dass eyn engel sol knyen mit eijnem pult vor sant Mathez, eyn lebe knyen mit flugel mit eyem pult vor sant Marx, eyn Osche knyende mit

flugel mit eynem pult vor sant Lucas. eyn adler mit eynem pult vor sant Johannss.

Ith. Dye bleter und flugel der tafel sollen Inwendig haben diese vier figuren hie noch verzeychent, erhoben und gesniten foederlich auff zwen oder Drey finger hoch.

Ith. an dem flügel zu der rechten handt der tafel sollen sten zwn figur oben wy sant marien magdalen salbt den fuss X^ ober dem Disch in dem haws symonis Vnden dy erscheynung wy X^P^S ir erschynen ist nach der aufferstehung mit eynem grabscheyt.

Ith. an dem linken flugel der tafel Inwendi^g sol oben sten wy der heylig bischoff maximinns in bischoffigen gewandt ir zeycht und gibt dass heylig sacrament vor dem altar und sy sol anhaben von gewant gewo^lich cleydung.

Ith. Unden an dem flugel sol sten wy dye engel begraben die heyligen frawen samt marien magdalen.»

Ueber den Empfang der 30 fl., welche Riemenschneider vorausbezahlt werden, quittiert er am 9. Juli 1490, wie folgt:

«Ich Till Riemenschneider bildeschnitzer burger zu wirtzpurck als mir zu vergangen tache^ die ersamen weisen bürgermeister mit andern des rates und baumeister der pfarkirchen zu munerstat ein werk — eine taffel uff den hoen altar der benanten pfarkirchen gehorte nach anzeichnung einer fisur zu verfertigen umb hundert und funff und firzig gulden reinische angedingt haben doran sie mir dann dreyssig gulden uff sant Kilianstag nechst vergangen zu geben werde versprochen und ufgeschriben alles nach eigentliche laut und sag zweier uffgeschnittenen Zetteln die wir gegeneinander vbernomen haben bekenne ich mit diser meiner eigenen hantgeschrifft vor allermenniglich das mir die gemelten burgermeistere und rat und baumeister solche dreyssig gulden vff sant Kilians tag nechst vergangen vor Datum des brieves on meinen schaden bezaldt haben. Dorumb so sag ich sie für mich und alle meine erben wie alle Ir erben und nachkomen solich dreyssig gulden gutt, bezalung semblich quit ledich und lose In krafft des brives also das sie mir an solchen hundert und funff und firzig gulden lidlons für die gemelte Dafel noch nicht mer das hundert und funfzechen gülden schuldich pleiben werde aber sach das ich

mit tode abginge ehe ich solches werk zu machen angehoben hatte alsdann sollen mein nachgelassene Hausfrawe und erben jne solich dreyssig gulden uverzogentlich und on allen Iren schadan wider heranwser geben und bezalen a˘n aller geverde. Des zu urkund han ich mein eygens Insigel der schrifft des brives zu end gedruck der geben ist am nechsten Freytag nach sant Kilians tage nach c˘risti geburdt virhundert und neunzigesten Jahren.»

Im Juli des folgenden Jahres bittet Riemenschneider um 10 Gulden, da er durch Kauf von Brettern und Holz in Geldverlegenheit ist. Dieser Brief lautet :

«Dem erwürdigen Herrn Her Niklaussen Molitor Deutschen Ordens meinem besunders lieben Herren, Mein freundlichen grus vnd gar gutwilligen Dinst zu aller zeit lieber Her wist das mir von den gnaden des all mechtig˘n got wolt got desgleichen beger ich auch zu aller zeit von euch zu wissen lieber Her ich pit euch gar freundlich das ir so gutwillich wolt sein und mit den gotzhausmeistern reden das sie mir X gulden schicken wollen mit dissem zeichen des priffes den ich bedarf so wol ich hab mer pretter und holz bestellet das ich warttend bin und hab ja forhin auch fil kaufft und pin auch fast an der arbeit die . . . . habens wohl gesehen hete ich e˘r konnen pretter vberkummen so hete ich e˘r angehoben. Lieber Her lasst mich nit mit der surg da pit ich euch gar freundlich umb ir seel˘g auch wol das das ev˘ ein herbe zeit ist gewesen und noch ist da der Gesind hat das er gar fil muss haben. Disser pott so auch ein zettel geben fur die gulden so irs im gebt mit. Der got sei mit uns allen geben an sant Jakobss abends.

Till Riemenschneider, bildschnitzer zu wirtzpurck.»

Der Zettel mit der Quittung, welchen der Bote zugleich mitbrachte lautet :

«Ich Dill riemenschneider bildeschnitzer purger zu wirzpurch beken mit disser meiner eichen Hantgeschrifft das mir die erbarn Hern des rattes der statt murstat X gulden an der arbet geben hoben die ich in der pffarrkirchen auff den hoch altar machen sol der stelle ich sie quitt ledich und loss für mich und alle meine erben und des zu warer beken˘tniss hab ich mein sichel auf disse˘ zettels gedrückt in dem einundneun-

zichesten jar an Sant Jakobus abent». 24. Juli 1491 der Vorabend des Sankt Jakobstages.

Eine weitere Quittung Riemenschneiders über einen erhaltenen Geldbetrag ist vom 23. Januar 1492 datiert und hat folgende Fassung:

«Ich Dill Riemenschneider, bildschniczer, bürcher czu Würczpurck, beken mit disser meiner eichen hantgeschrifft für mich und alle meine erben, das ich von dem erssamen herren her Niklausen Molitoren, ckomotrer xx gülden empffangen hab von wechen der baubmeister der pfarrkirchen czu Munnerstat auff die thaffel die ich in machen sol die mir verdinck ist umb hundert vnd fünff und fierczick gülden, der sach ich sie gvitt ledich vnd loss für mich vnd alle meine erben des czu warrer beckennung hab ich mein sichel czu ent dieser schrifft gedrück auf mantag nach Vinczenz in dem e̊zwey und neunczichesten jar der mindern zall». Diese Quittung findet sich abgebildet bei Streit a. a. O. Taf. 1. Vgl. Achtes Programm des Wagner'schen Kunstinstituts, herausgegeben von Ulrichs. Original im Besitze der Universität Würzburg. Vom 7. Juni findet sich eine Quittung über 22 Gulden, ferner quittiert Riemenschneider am 12. Juli 1492 über weitere 10 fl. wie folgt:

«Ich Dill Riemenschneider bildschnitzer bürger zu Würzburck bekenne mit dieser meiner eichenen Hantschrifft für mich und alle meine Erben das mir die erssamen menner Hans Stürmer und michel seufridt x gulden an geldt geben haben von wegen des erssamen und weisen rates zu mürstat und baumeister der pffarkirchen auf die thafel und werk die ich ja machen sol auff den hoen altar irrer pfarkirchen. Der sach ich sie quitt ledich und loss für mich und alle meine erben des zu warrer bekentnis hab ich mein sichil disser zettel zu end gedrückt auf dunderstach nach sant Killianustach im Lxxxxij jar.» Die letzte erhaltene Quittung datiert vom 30. September 1492 und lautet über 60 fl. (Sonntag nach Michaelis «in dem czwey und neunczichesten jar der mindern zall».)

II.

Die fünf Apostelfolgen.

Es würde zu weit führen die einzelnen Apostel durch die fünf oben S. 224 aufgezählten Folgen ganz eingehend zu vergleichen, nur eine kurze Uebersicht soll hier gebracht werden.

Die Apostel sind in allen Reihen in das oben bei der allgemeinen Charakteristik der Kunst Riemenschneiders beschriebene Idealkostüm aus dem dünnen Leinwandstoff gekleidet und barfüssig. An den Strebepfeilern der Marienkapelle zu Würzburg als flachgehaltene überlebensgrosse Einzelfiguren in Sandstein mit den Attributen ihres Martyriums gebildet. Im Stein zeigt Riemenschneider, eine etwas andere, gebundenere Formengabe und Technik als im Holz. Bei diesen Figuren, die in ihrer Ausführung nicht auf den Meister selbst gehen kann nur das künstlerische Motiv bei der Beurteilung in Frage kommen. In dem Münchner Cyklus[1] sind die Apostel teils zu zweien teils als Einzelfiguren gedacht, und als sitzende Statuetten mit den Attributen des Martyriums in Lindenholz c. $^1/_2$ m hoch gearbeitet. Es sind eigenhändige Arbeiten des Meisters, in der Technik so fein und subtil durchgeführt, dass die Farbenfassung, wenn überhaupt eine solche vorgesehen war, nur sehr dünn aufgetragen worden sein kann; heute sind sie unbemalt. Die Entstehungszeit fällt etwa in die Zeit des Creglinger Altares, sicherlich aber vor Beginn des Blutaltares, also vor 1500.

Ebenso sind auf dem Heidelberger Apostelaltar die Jünger als heilige Märtyrer gedacht und in der Erfindung der Motive nahe den Strebepfeilerfiguren stehend, zeitlich etwa fünf Jahre früher entstanden; also vor 1495. Sind als teils hohe teils ganz flache Relieffiguren in Holz mit farbiger Fassung gearbeitet und zeigen in der Typik und der technischen Behandlung des Fleisches nahe Verwandtschaft mit dem Creglinger Altar. Die Uebereinstimmungen mit dem Altar in der Herrgottskirche und

---

[1] Katalog des bayrischen National-Museums. Bd. IV, 1896. Nr. 698—700. «Die zwölf Apostel, Sitzbilder von Lindenholz, nun ohne farbige Fassung. Vier derselben sind Einzelfiguren; die acht übrigen bilden vier Gruppen von je zwei Figuren auf gemeinsamer Bank mit Rücklehne.»

zugleich mit den Strebepfeilerfiguren ist so gross, dass gerade dieser Altar, dessen Entstehung noch vor dem Creglinger Altar anzusetzen ist, eine Vermittlerstelle einnimmt und so die Provenienz des Marienaltars zu Creglingen aus Riemenschneiders Werkstatt stilistisch sichert. In Rothenburg sind die Apostel als Jünger dargestellt, sitzend beinahe lebensgross. In der Technik so gut durchgearbeitet, dass sie der Farbenfassung sehr wohl entraten konnten. In gleicher Weise, jedoch noch einen Grad feiner und mannigfaltiger behandelt sind dann hier die zwölf Apostel auf dem Marienaltar zu Creglingen.

Johannes der Evangelist ist in Würzburg aufrecht stehend dargestellt, er hält die Rechte zum Segen erhoben in der Linken den Kelch haltend. Der Kopf ist jugendlich und bartlos mit reichem Lockenhaar, das bis auf den Nacken herabreicht und stark nach den Seiten ausladet. Die technische Arbeit ist wie bei allen Strebepfeilerfiguren maniriert und wenig individuell.

Am Heidelberger Altar ist das Motiv genau dasselbe (der Kelch in der Linken fehlt heute), die technische Behandlung des Fleisches dagegen ist bei weitem besser. Die Gewandung weist noch auf die Frühzeit des Meisters.

In München als Einzelfigur, nach rechts gewendet sitzend, in der linken Hand den Kelch haltend, die Rechte erhoben. Die Figur ist voll gearbeitet, die Bank roh beschnitten. Der Kopftypus ist, wie bei den vorigen, die technische Durchbildung des Ganzen und der Köpfe ist weit besser und feiner als an den Strebepfeilerfiguren. Bei allen Aposteln dieser Folge ist die Gewandung scharfbrüchig und knitterig behandelt, dem Blutaltar nahe verwandt.[1] (Katalog Nr. 697. 0,56 m hoch, 0,28 m breit, 0,17 m tief.)

Auf dem Blutaltar in Rothenburg ist gerade Johannes nicht deutlich zu sehen, da er sich auf den Schoss des Herrn niederbeugt. Im Typus wie die vorigen gebildet. Der Creglinger

---

[1] Die Apostelstatuetten stammen aus der Marienkapelle zu Würzburg und wurden vom Nationalmuseum aus der Martinengoschen Sammlung in Würzburg 1858 erworben. Vgl. Kunstschätze d. b. National-Museums. Bl. 128. — Weber a. a. O. S. 53. — Streit a. a. O. Taf. 54—59 sämtlich in verkehrtem Abdruck. — Bode a. a. O. S. 166 weisst sie dem Creglinger Meister zu. — Abb. im Museumskatalog. Taf. XXII. — Abb. hier. Taf. XIII.

Typus zeigt die schönste Ausbildung, besonders der Kopf ist hervorragend fein gearbeitet. Die Haarbehandlung ist ein Meisterstück der Technik, die einzelnen Locken beinahe frei gearbeitet sind kunstvoll ineinandergeschlungen. Das schöne Profil mit der charaktervollen Nase, dem echt riemenschneiderschen Mund und dem melancholischen Ausdruck ist eines der herrlichsten Leistungen des Meisters.

Wie Johannes ist auch Petrus leicht an seinem Kopftypus zu erkennen.

In Würzburg ist er stehend dargestellt, in der Rechten ein Buch in der Linken die Schlüssel haltend. Er zeigt den bekannten Kahlkopf mit Haarkranz und Stirnlocke. Das Gesicht ist ältlich mit breitgehaltenem ziemlich kurzem Kinnbart. Dasselbe Motiv und denselben Typus zeigt der Heidelberger Altar.

Eine ganz diesen gleiche Figur des hl. Petrus in Lindenholz unbemalt in trefflichster Arbeit aus bester Zeit bewahrt das Museum zu Karlsruhe auf. c. 1500 entstanden.

In München ist der Typus ganz derselbe nur schärfer und individueller noch gearbeitet, besonders ist die Wölbung des Schädels bedeutender und höher, speziell als bei der Würzburger Figur. Katalog Nr. 693 als Einzelfigur, das Haupt leicht gegen rechts wendend, mit der rechten Hand die (zum Teil ergänzten) Schlüssel, mit der Linken das auf dem Schenkel liegende Buch haltend. Die Rückseite der Figur ist modelliert, die der Bank ohne Rücklehne leicht ausgehöhlt. 0,545 m hoch, 0,28 m breit, und 0,17 m tief.

Am Blutaltar ist Petrus wieder dem Würzburger verwandter, besonders in der Haarbehandlung.

Bei weitem am schönsten und feinsten durchgebildet ist er in Creglingen vornehmlich das Fleisch des Kopfes und die Haare sind mit unvergleichlicher Geschicklichkeit gearbeitet. Der Mund ist ein wenig geöffnet, jedes Fältchen des Gesichtes mit unsäglicher Sorgfalt und Naturtreue wiedergegeben Er bildet neben Johannes und Andreas mit die grossartigste Gestalt, die Riemenschneider überhaupt gearbeitet hat.

Andreas ist als Mann in den besten Jahren mit sehr starkem langem Lockenhaar und breitem mächtigem Kinnbart gebildet.

An dem Würzburger Exemplar tritt die leere technische Behandlung besonders deutlich zu Tage. Weit schöner und dem Creglinger Altar nahe stehend ist er auf dem Heidelberger Altar gebildet, doch ist auch hier das Motiv der Gewandung mehr auf die Würzburger Figur hinweisend. In München trägt er die Haupthaare enger an den Kopf gelegt und in langen Strähnen gelockt. Katalog Nr. 696. Als Einzelfigur. Nach vorn blickend, die rechte Hand mit dem aufgenommenen Saume des Uebergewandes an das Schrägkreuz legend, die linke auf das auf dem linken Schenkel ruhende geschlossene Buch. 0,545 m hoch; 0,29 m breit, 0,17 m tief. Die Figur ist rückwärts modelliert, die Bank ausgehöhlt.

In Rothenburg vorne auf der Bank an der äussersten Rechten sitzend zeigt er bei gleichem Typus etwas lockereres Haupthaar.

Am trefflichsten ist er in Creglingen dargestellt mit Petrus zu einer Gruppe vereinigt, mit wundervoll erfundenem Haupt- und Barthaar.

Jakobus der Aeltere ist als älterer Mann mit spitzgehaltenem Kinnbart und langem an den Schläfen in zwei freien Strähnen herabfallendem Lockenhaar dargestellt.

An den Strebepfeilern in Heidelberg, in München, und Rothenburg trägt er den Pilgerhut; in Creglingen ist er nach seinem Typus zu erkennen in der Gestalt, welche hinter Johannes ganz rechts mit dem Buche in der Hand kniet.

Der Münchener ist unter Nr. 700 im Katalog aufgeführt; gerade vor sich blickend mit dem Pilgerhute, in der linken Hand den teilweise ergänzten Pilgerstab haltend und den rechten Vorderarm auf das auf dem rechten Schenkel ruhende geschlossene Buch legend. 0,545 m hoch; 0,27 m breit; 0,17 m tief. Rückwärts ist die Figur plastisch durchgebildet, die Bank wenig ausgehöhlt.

Jakobus der Jüngere zeigt denselben Typus, wie der vorige, nur jünger mit etwas kürzerem Bart und Haar und ohne Kopfbedeckung. In Würzburg ist er stehend mit dem Walkerbaum in der Rechten, mit der Linken einen Zipfel des Mantels über die rechte Schulter nach vorne ziehend, dargestellt.

Am Heidelberger Altar steht er zwischen Christus und

Jakobus dem Aelteren nur mit dem Oberkörper sichtbar, im Typus ganz wie der vorige gebildet. Das Attribut ist nicht sichtbar.

In München ist er mit Judas Thaddäus zusammen dargestellt, dem er das Antlitz zuwendet, die linke Hand in redender Geste vorstreckend und mit der Rechten den auf den Boden gestützten teilweise ergänzten Walkerbaum haltend. 0,563 m hoch; 0,54 m breit mit Judas zusammen, und 0,10 m tief, Rückseite ganz flach, Katalog Nr. 698.

In Creglingen ist es jener traurig aus dem Bilde herausschauende Apostel, der Mittlere oben in der linken Gruppe.

In Rothenburg allein ist er bartlos mit langem spitzem Kinn dargestellt, ganz rechts oben an der Schmalseite des Tisches, als Gegenstück zu Jakobus dem Aelteren, der an der entsprechenden Stelle der linken Bildseite sitzt.

Philippus ist wiederum leicht zu erkennen. Er ist mit etwas fleischigem bartlosem Gesicht und kahlem Kopf mit Stirnlocke und Haarkranz ums Hinterhaupt gebildet.

In Würzburg stehend mit beiden Händen das Doppelkreuz vor sich haltend mit feistem Mönchskopf.

Ganz in der gleichen Weise ist er am Heidelberger Altar auf dem linken Flügel in ganz flachem Relief, in beinahe übertriebener Charakteristik des Kopfes dargestellt.

Im Kopftypus ebenfalls diesen gleichend ist er in München gebildet, mit Bartholomäus zu einer Gruppe vereint. Katalog Nr. 694. Er hält mit beiden Händen ein (am oberen Teile ergänztes) Astkreuz und ist 0,563 m hoch; mit Bartholomäus zusammen 0,55 m breit, und 0,10 m tief. Die Rückseite ist flach und teilweise ausgehöhlt.

In Creglingen steht er in der linken Gruppe über Petrus und Andreas den Blick sehnsüchtig nach oben gerichtet, ein offenes Buch in beiden Händen haltend. Dieser Kopf ist in der Durchführung von ganz besonderer Feinheit.

In Rothenburg ist Philippus etwas anders dergestellt, an der Schmalseite des Tisches neben Jakobus dem Aelteren sitzend. Hier ist er als gräulicher älterer bartloser Mann mit kurz geringeltem Lockenhaar gebildet.

Bartholomäus ist erkenntlich an dem sehr breit gehaltenen Vollbart und den weit ausladenden Locken.

In Würzburg ist er am zweiten Chorpfeiler stehend dargestellt, die Messer die er hielt sind abgebrochen, die Linke lag auf den Knäufen die Rechte am Heft derselben. Das Untergewand fällt in langen senkrechten Paralellfalten, das Obergewand zeigt den umgeschlagenen Zipfel, die Aermel sind besonders knitterig behandelt.

Am Heidelberger Altar ist er (links am rechten Seitenflügel) in flachem Relief im Motiv dem Würzburger gleich, dem Gesichtstypus nach auffällig nahe verwandt mit dem am Creglinger Altar.

In München zu einer Gruppe mit Philippus vereinigt. Nr. 694 des Katalogs. Rechts neben Philippus sitzend, hält er in der Rechten ein Messer (mit ergänzter Klinge) und legt die Linke auf ein in seinem Schosse ruhendes geschlossenes Buch. In Rothenburg ist er an der Rückseite des Tisches auf der rechten Seite etwas grösser, als die Nachbarn gearbeitet, als Pendant zu Christus, sowohl formal als inhaltlich aufgefasst. Christus als der, welcher den Vorgang voll und ganz erfasst und darunter leidet, hier der Jünger, der sorglos und ahnungslos mit seinem Nachbar plaudert. Der Typus ist beinahe übertrieben betont, der Kopf hat eine auffallend niedere Stirn.

In Creglingen ist er hinter Petrus in der linken Gruppe kniend mit einem aufgeschlagenen Buche in den Händen, den den Blick sinnend zu Boden richtend dargestellt.

Matthäus ist bald mit kurzem breitgehaltenem Vollbart und kurzen Locken gebildet, bald ohne Bart.

An den Strebepfeilern in Würzburg ist er bartlos als älterer Mann stehend dargestellt, die Linke stützt sich etwas steif auf das Beil, die Rechte liegt vor der Brust. Die Faltenmotive am Mantel sind einfach mit wenigen Knitterfalten.

Ebenso ist er am Heidelberger Altar aufgefasst wo er am rechten Flügel in der Mitte nur mit dem Oberkörper sichtbar dargestellt ist. Sein Attribut das Beil, das er wohl in der Rechten hielt ist abgebrochen.

In München dagegen ist er bärtig gebildet und mit Thomas zu einer Gruppe vereinigt. Katalog Nr. 695 (wo er Mathias genannt wird). Er hält in der linken Hand das Beil vor der Brust, die rechte erfasst den auf dem rechten Schenkel liegenden Saum

des Untergewandes. 0,60 m hoch; 0,50 m breit mit Thomas zusammen; und 0,10 m tief. Die Rückseite ist flach.

In Rothenburg ist er mit etwas längerem und spitzer gehaltenem Bart gebildet. Es ist jener Jünger an der Rechten der Tafel der den Becher zum Munde führt.

In Creglingen ist es wohl der Apostel der rechten Gruppe oben an der äussersten rechten Ecke über Simon. Er blickt erstaunt der aufschwebenden Madonna nach, indem er die Rechte verwundert hebt, während er mit der Linken hinter den Leibgurt greift.

Thomas zeigt keinen durchgängig gleichen Typus. An den Streben ist er breitbärtig mit ausladendem Lockenhaar dargestellt. Das Attribut, das er mit der Linken hielt ist abgebrochen. Die Rechte liegt lose auf dem rechten Oberschenkel und hält so eine Falte des Mantels fest, wodurch unten das spitzzulaufende Motiv entsteht. Ein Zipfel des Mantels fällt über den linken Unterarm.

In Heidelberg ist er am linken Flügel in der Mitte nur mit dem Oberkörper sichtbar bartlos als älterer Mann mit langen Locken gebildet, mit traurig blickenden Augen. Die Kerze, die er in der erhobenen Rechten (wie in München) hielt ist abgebrochen, die Lanze fehlt.

In München ist er ebenfalls bartlos als älterer Mann dargestellt und mit Matthäus zu einer Gruppe vereinigt. Katalog Nr. 695. Thomas das Haupt von dem Obergewand bedeckt, blickt auf die in der erhobenen rechten Hand gehaltene Kerze und hält mit der linken die zwischen den Knien und an der linken Schulter ruhende (restaurierte) Lanze. 0,586 m hoch; 0,70 m breit mit Mathäus zusammen; 0,10 m tief. Rückseite flach.

In Rothenburg ist er mit langem Bart, wie Andreas dargestellt aber mit strähnigerem Haar; er sitzt auf der linken Bank an der Vorderseite des Tisches an der äussersten Linken, ruhig vor sich blickend, legt er den rechten Arm auf die Lehne der Bank, die Linke ruht in schöner Haltung auf dem rechten Unterarm.

In Creglingen ist er wohl in dem langbärtigen Apostel zu erkennen, welcher in der linken Gruppe ganz oben links

steht und den Mantel, ähnlich wie der Münchner Thomas über den Kopf gezogen hat. Er blickt betrübt aufwärts, die Hände hält er vor der Brust betend zusammen.

Judas Thaddäus ist ebenfalls nicht gleichmässig gebildet. An den Strebepfeilern zu Würzburg ist er, als bartloser, magerer, älterer Mann ähnlich dem Simon Zelotes in München dargestellt. Die Linke hält die Keule, die Rechte liegt lose auf derselben. Der Mantel fällt von der linken Schulter herab. Der rechte Arm, welcher über die Brust greift, hebt einen Zipfel des Mantels empor, wodurch ein sehr faltenreiches, brüchiges Faltengewirr entsteht.

In Heidelberg ist er jugendlich und spitzbärtig ähnlich dem Jakobus dem Jüngeren dargestellt, links neben Christus und nur bis zur Schulter sichtbar; das Attribut fehlt.

In München ist er als junger Lockenkopf mit spitzem Kinnbart nicht ganz unähnlich dem Heidelberger dargestellt, so wie Riemenschneider sonst Johannes den Täufer bildet. Katalog Nr. 698, er ist mit Jakobus dem Jüngeren zu einer Gruppe vereinigt und streckt, sich nach rechts wendend, die Rechte in rednerischer Geste vor, in der Linken die nach unten gerichtete Keule haltend.

In Rothenburg ist er wiederum jugendlich und bartlos gebildet. Er sitzt auf der Bank rechts, an der Vorderseite des Tisches, in eifrigem Gespräch mit Andreas, ganz in Profil gestellt, mit der Bewegung der Linken seine Rede bekräftigend.

In Creglingen zeigt er wieder mehr den Typus des Münchner und Heidelberger Apostels. Es ist hier die Linke von den beiden obersten in der rechten Gruppe neben Matthäus, mit Lockenhaar und spitz gehaltenem Kinnbart.

Simon Zelotes ist auch in den einzelnen Folgen verschieden gebildet.

An den Strebepfeilern ist er bärtig und ganz ähnlich dem Jakobus dem Jüngeren gebildet. Beide Hände fehlen, in denen er das Zeichen seines Martyriums die Säge gehalten hat, nur ein Stück des Stieles ist noch erhalten. In Heidelberg bärtig aber mehr dem Andreastypus sich nähernd ist er auf dem rechten Flügel ganz rechts dargestellt.

In München ist er bartlos mit reichem Lockenhaar und mit Paulus zu einer Gruppe vereinigt. Katalog Nr. 699. Simon, gegen

links gewendet, hält mit der rechten Hand die auf dem Boden aufstehende Säge; die linke liegt auf dem im Schosse ruhenden geschlossenen Buche. 0,558 m hoch, 0,55 m breit mit Paulus zusammen; 0,10 m tief. Rückwärts ganz flach.

In Rothenburg sitzt er auf der linken Bank an der Vorderseite des Tisches, neben Judas Ischariot. Er ist bartlos dargestellt und blickt aus dem Bilde heraus sich von der Scene abwendend, die Bewegung der Hände drückt Verwunderung aus.

In Creglingen ist er kenntlich in der rechten Gruppe über Jakobus dem Aelteren dargestellt. Von ihm ist nur der Kopf sichtbar; sein Blick folgt mit traurigem Ausdruck der zum Himmel entschwebenden Maria.

Judas Ischariot ist natürlich nur in den Gruppen, welche die Apostel als Jünger darstellen, zu finden.

In Rothenburg im Mittelpunkt der ganzen Scene steht er aufrecht im Begriffe den Saal zu verlassen, sein Typus ist ähnlich dem des Heilandes selbst, doch ist alles das gute in's bösartige verzerrt, der Zug um den Mund und die vorspringende Unterlippe.

In Creglingen, wo man statt seiner Mathias, den neuerwählten Jünger erwarten sollte, ist der Physiognomie nach zu urteilen Judas, und zwar in der Figur der rechten Gruppe über Johannes dargestellt, die Hände vor der Brust gekreuzt haltend. Es ist dasselbe Profil, wie das des Judas am Blutaltar, auch die vorgeschobene Lippe ist deutlich angegeben.

Mathias, der nach dem Ausscheiden des Judas aus der Jüngerschaar, als Ersatz gewählt wurde, ist in keinem der fünf Cyklen dargestellt. Dagegen besitzen wir eine herrliche Einzelfigur dieses Apostel. Sie ist Eigentum des Herrn Savigny auf Schloss Trages in Unterfranken. Der Apostel ist stehend dargestellt, mit bartlosem lockigem Kopfe. Mit der fein gearbeiteten Rechten hebt er das Obergewand empor in der Linken hält er das Beil, das an seiner Schulter lehnt. Auf dem Saume des über der linken Schulter liegenden Mantels stehen vor der Brust die Worte «Sant Mathias» eingeschnitzt. Gesicht und Hände sind von feinster Durchbildung, die Figur gemahnt sofort an die Art des Blutaltars und ist zwischen 1500 und 1505 etwa entstanden.

In Würzburg, Heidelberg und München ist statt des Mathias, Paulus unter die Apostel aufgenommen worden.

In Würzburg ist er in Profil gestellt, aufwärtsblickend mit kurzem Vollbart und anschmiegenden Locken dargestellt. Beide Hände ruhen übereinander auf dem Knauf des Schwertes. Aehnlich ist er in Heidelberg auf dem linken Flügel abgebildet; die linke Hand auf die Parirstangen die Rechte an die Knäufe der Schwerter legend.

In München ist er mit Simon Zelotes zu einer Gruppe vereinigt, mit geteiltem Kinnbart und kurzem Lockenhaar dargestellt. Katalog Nr. 699. Das Obergewand über das Haupt gezogen blickt er gerade aus und hält in der linken Hand an der rechten Körperseite zwei Schwerter; die rechte Hand ist über den linken Vorderarm gelegt.

Ueberblickt man nun die ganze Schaar der Figuren so zeigt sich, dass bald die eine bald die andere der Reihen sich einander näher stehen. Durchgängig herrscht aber eine so grosse Verwandtschaft, dass es unzweifelhaft ist, dass sie einen Meister zum Urheber haben. Die geringen Verschiedenheiten in Technik und Gewandbehandlung finden ihre Erklärung in der Zeit der Entstehung, dem Material und der Mithilfe der Gesellen.

ORTSVERZEICHNIS.



72492
Ethl. pl.



